

'N KULTUURHISTORIESE ONTLEDING VAN  
PIKTURALE HUMOR, MET BESONDERE VERWYSING  
NA DIE WERK VAN TO HONIBALL

Francois Philippus Verster



Proefskrif ingelewer ter gedeeltelike voldoening aan die vereistes vir  
die graad van Doktor in die Wysbegeerte (Geskiedenis)  
aan die Universiteit van Stellenbosch

Promotor: Dr M Burden

April 2003



## OPSOMMING

Etlike definisies bestaan van die begrip humor, afhangend van die persepsie daarvan. Sodanige persepsies word beïnvloed deur onder andere gedeelde ondervindings, kultuur, milieu en individuele kreatiwiteit.

Pikturale humor word onderverdeel in verskillende sub-genres, soos die karikatuur, spotprent en strokie. Hierdie sub-genres toon elk 'n afsonderlike ontwikkelingsgang, plaaslik en globaal. Die werk van TO Honiball vorm deel van dié tradisie. Sy kunstenaarspersoonlikheid en humorsin word eweneens onmiskenbaar verbeeld in sy skeppings.

Honiball het bekendheid verwerf as politieke spotprenttekenaar en het 'n belangrike rol gespeel in die opgang van die Nasionale Party, omdat sy verbintenis met die Nasionale Pers aan hom 'n forum gebied het om as meningsvormer op te tree. Daar word beweer dat sy strokiesreeks *Oom Kaspaas, Jakkals en Wolf* en *Adoons-hulle* verskillende ouderdomsgroepe en selfs mense van ander volksgroepe as die Afrikaner bereik het. As gevolg van die eg-Afrikaansheid daarvan het egter hoofsaaklik Afrikaanssprekendes sterk aanklank daarby gevind.

Verskillende instansies is in besit van Honiballiana, waar dit bewaar word en beskikbaar is vir navorsingsdoeleindes. 'n Aantal bemarkingsinisiatiewe is geloods om Honiball se werk te promoveer, hoofsaaklik deur TO Honiball-Promosies. Ten spyte van die feit dat talle voorbeelde van sy werk gedateer is, word nuwe belangstelling gegenereer deur middel van die aanwending van sy werk in opvoedkundige programme.

Honiball se oeuvre bied bronne vir kultuurhistoriese navorsing aangesien dit verwysings bied na die geestelike en stoflike kultuur van Afrikaanssprekendes gedurende sy leeftyd.

## SUMMARY

There are various definitions of the concept humour, each depending on the perception thereof. Such perceptions are influenced by shared experiences, culture, milieu and individual creativity.

Pictorial humour is divided into various sub genres such as the caricature, cartoon and comic strip. Each one of these sub genres portrays an individual process of development, both locally and globally. The work of TO Honiball forms part of this tradition. His artistic personality and sense of humour is unmistakably portrayed in his creative work.

Honiball became famous as a political cartoonist and played an important role in the rise of the National Party, seeing that his association with the *Nasionale Pers* provided him with a forum as opinion-former. It is said that his comic strips *Oom Kaspas*, *Jakkals en Wolf* and *Adoons-hulle* influenced different age groups and even people who were not Afrikaners. It was however mainly Afrikaans-speaking people who strongly identified with these strips due to the strong Afrikaans character thereof.

Various instances own Honniballiana, where it is being preserved and is available for research purposes. A number of marketing initiatives were launched to promote the work of Honiball, mainly by TO Honiball-Promosies. Despite the fact that much of his work is dated, new interest is generated by utilising his work in educational programmes.

Honiball's body of work is a source for culture-historical research seeing that it offers references to the tangible and intangible culture of Afrikaans-speaking South Africans during his lifetime.



***Hierdie werk word opgedra aan:  
Essie Honiball en Charlene Verster***

## **BEDANKINGS**

### **Aan die volgende persone en instansies is dank verskuldig:**

Dr Matilda Burden vir leiding en vakkundige advies.

Tannie Essie Honiball vir ondersteuning, begrip en die beskikbaarstelling van inligting, asook die kinders van TO Honiball vir hulle goedgunstiglike samewerking.

Estelle Kruger vir ondersteuning, insig en vakkundige bystand.

My oorlede vader Frans en my moeder, Anna Kayser née De Waal vir liefde, aanmoediging en finansiële bystand.

My skoonouers Sakkie en Tries Van Zyl vir ondersteuning en opofferings.

Etienne en Tanja Joubert vir kundigheid en bystand.

Personeel van die SANB in Kaapstad, die JSGDS in Stellenbosch en NALN in Bloemfontein.

Ds Attie van der Colff, argivaris van Nasionale Pers, vir onderskraging in moeilike tye.

Die Departement Kuns en Kultuur vir finansiële bystand.

Elkeen wat bystand verleen het – in besonder die kundiges wat bereid was om tyd af te staan vir persoonlike onderhoude.

Bowenal: my innige dank aan my vrou Charlene, vir liefde, geduld, opofferings en tegniese versorging van illustrasies.

## INHOUDSOPGAWE

### BLADSY

<b>Inleiding</b>	1
<b>Hoofstuk 1: Humor as begrip en entiteit</b>	10
1.1 Begripsomskrywing	11
1.2 Humoristiese uitdrukkingsvorme	13
1.3 Kultuur en humor	26
1.4 Volkshumor en die humor van 'n volk	27
<b>Hoofstuk 2: Pikturale humor as globale verskynsel</b>	46
2.1 Humoristiese illustrasies	46
2.2 Spotprente	49
2.2.1 Begripsomskrywing	49
2.2.2 Historiese ontwikkeling	52
2.2.3 Tipes spotprente	59
2.2.3.1 Sosiale spotprente	59
2.2.3.2 Politieke spotprente	64
2.3 Karikature	73
2.3.1 Begripsomskrywing	73
2.3.2 Historiese ontwikkeling	85
2.4 Strokies	89
2.4.1 Begripsomskrywing	89
2.4.2 Historiese ontwikkeling	108
<b>Hoofstuk 3: Pikturale humor in Suid-Afrika</b>	144
3.1 Spotprente en karikature	144
3.1.1 Die periode voor 1900	144
3.1.2 Die periode sedert 1900	160



3.2 Strokies	173
3.3 Die stand van pikturale humor in Suid-Afrika	189
3.4 Navorsing oor pikturale humor in Suid-Afrika	198
<b>Hoofstuk 4: TO Honiball as eksponent van pikturale humor</b>	201
4.1 Biografiese besonderhede	201
4.1.1 Kinderjare	201
4.1.2 Aanloop tot 'n loopbaan as pikturale humoris	208
4.1.3 Loopbaan by Nasionale Pers	212
4.1.4 Die periode ná aftrede	216
4.1.5 Erkenning	218
4.2 Honiball die kunstenaar	221
4.2.1 Persoonlikheid	221
4.2.2 Vergelyking met ander kunstenaars	231
4.2.2.1 Charles Schulz	233
4.2.2.2 Wim Bosman	235
4.2.2.3 Walt Disney	240
4.2.2.4 Carl Giles	247
4.2.2.5 CJ Langenhoven	253
4.3 Styl en tegniek	264
4.3.1 Verhaalkuns	266
4.3.2 Pikturale kuns	274
4.3.3 Samevoeging van pikturale en narratiewe elemente	283
<b>Hoofstuk 5: Die spotprente van TO Honiball</b>	291
5.1 Politieke spotprente	291
5.1.1 Vestiging as pikturale joernalis	291
5.1.2 Verbintenis met die Nasionale Party	293
5.1.3 Ontleding van prente	298
5.2 Sosiale spotprente	308
5.2.1 Prente vir koerante	310

5.2.2 Prente vir tydskrifte	313
5.2.3 Prente vir uitstallings en ander doeleindes	316
5.2.4 Ontleding van prente	317
<b>Hoofstuk 6: Honiball se strokiesreekse</b>	<b>351</b>
6.1 <i>Kalie Skietebok</i>	352
6.2 <i>Caltex-kaskenades</i>	355
6.3 <i>Faan Brand</i>	357
6.4 <i>Oom Kaspaas</i>	358
6.4.1 Ontstaan	358
6.4.2 Grootliegstories en – karakters	365
6.4.3 Literêre aspekte	382
6.4.3.1 Letterkundige indeling	382
6.4.3.2 Taalgebruik	387
6.4.3.3 Karakterisering	393
6.4.3.4 Naamgewing	397
6.4.4 Humor	406
6.4.5 Voorbeelde van kultuurhistoriese elemente	412
6.4.5.1 Stoflike kultuur	412
6.4.5.2 Geestelike kultuur	412
6.4.6 Evaluering as strokie	415
6.5 <i>Jakkals en Wolf</i>	427
6.5.1 Ontstaan van die strokiesreeks	428
6.5.2 Oorsprong van Jakkals-en-Wolf-stories	430
6.5.2.1 Letterkundige indeling	430
6.5.2.2 Invloed van inheemse verhale	436
6.5.2.3 Invloed van Oosterse en Westerse tradisies	438
6.5.2.4 Jakkals en Wolf as opponerende karakters	442
6.5.2.5 Vermenslikte diere	446
6.5.3 Jakkals-en-Wolf-stories in tydskrifte	454
6.5.4 Jakkals-en-Wolf-stories as strokiesreeks	454

6.5.5 Kruis-kulturele invloed	457
6.5.6 Opvoedkundige aspekte	459
6.5.7 Voorbeelde van kultuurhistoriese temas	465
6.5.7.1 Stoflike kultuur	465
6.5.7.2 Geestelike kultuur	479
6.5.8 Evaluering as strokie	492
6.6 <i>Adoons-hulle</i>	495
6.6.1 Ontstaan van die reeks	495
6.6.2 Promovering van die reeks	499
6.6.2.1 Tydskrifte en boeke	499
6.6.2.2 Ander media	502
6.6.3 Narratief	504
6.6.4 Humor	509
6.6.5 Satire	511
6.6.5.1 Vergelyking met <i>Bommel</i>	514
6.6.5.2 Vergelyking met <i>Pogo</i>	517
6.6.6 Karakterisering	519
6.6.7 Milieu	527
6.6.8 Voorbeelde van kultuurhistoriese temas	528
6.6.8.1 Stoflike kultuur	528
6.6.8.2 Geestelike kultuur	533
6.6.9 Evaluering as strokie	547
<b>Hoofstuk 7: Promovering en bewaring</b>	549
7.1 Promovering	549
7.1.1 TO Honiball-Promosies	549
7.1.2 Uitstallings	552
7.2 Bewaring	554
7.2.1 Die Essie Honiball Versameling	555
7.2.2 Die versameling van die JS Gericke Dokumentesentrum (JSGDS), Universiteit van Stellenbosch	556



7.2.3 Die versameling van die Nasionale Letterkundige Museum en Navorsingsentrum (NALN), Bloemfontein	558
7.2.4 Die versameling van Nasionale Pers (NPA)	559
7.2.5 Die Paul Roos Gimnasium Argief (PRGA)	564
7.3 Die Africana- en kultuurhistoriese waarde van Honiball se pikturale humor	564
7.3.1 Africana-waarde	564
7.3.2 Kultuurhistoriese waarde	565
<b>Hoofstuk 8: Evaluering</b>	568
<b>BRONNELYS</b>	574
<b>BYLAAG A</b>	617
<b>BYLAAG B</b>	619





***TO HONIBALL  
(1905-1990)***



## INLEIDING

### Probleemformulering

In die relevante literatuur oor pikturale humor word melding gemaak van die **karige voorkoms van Suid-Afrikaanse pikturale humor**, veral gedurende die 17de tot 19de eeue, wat verwys na die lae status van beeldende kuns in die land. Die beeldende kuns wat hier vorgekom het, was hoofsaaklik ingevoer uit Europa terwyl die werke wat plaaslik geskep is, feitlik uitsluitlik die werk van buitelanders was (Fransen 1981:15), met die uitsondering van sierkuns (of volkskuns), geskep deur die nakomelinge van Europeërs (dr JC Pretorius 2003:onderhoud). Daar sou ongeveer twee eeue verbygaan voordat 'n professionele kunstenaar soos TO Honiball begin het om pikturale humor van hoë gehalte op beide die politieke en sosiale terreine te skep. Ten opsigte van die gebrek aan eg-Afrikaanse strokiesverhale het Honiball verklaar: *toe ek in 1930 terugkom van Chicago af het ek opgemerk dat ons geen strokiesprente het nie* (Burger & Liebenberg 1977:3; Du Toit 1998:45). Die juistheid of aanvegbaarheid van dié stelling word aangespreek in hierdie studie.

Literatuur meld ook dat 'n **leemte in die navorsing** bestaan ten opsigte van 'n omvattende, dog indringende studie van Suid-Afrikaanse pikturale humor. DJ Kotzé beweer dat die bestudering van spotprente in Suid-Afrika nog min aandag geniet het en dat dit *binne die historiografie nog geen plek gevul [het] nie* (1988:i). RF Kennedy verklaar in sy artikel *Early South African cartoons: Much work need to be done on the South African cartoons and cartoonists* (1976:172). Daar het wel etlike artikels sedert dié van Kennedy oor sekere pikturale humoriste of bepaalde aspekte van pikturale humor verskyn. Behalwe die werke van prof Murray Schoonraad en sy vrou Elsabé in 1983 en 1989, het egter geen omvattende werk – akademies óf populêr - oor die geskiedenis van Suid-Afrikaanse pikturale humor die lig gesien nie. Bowenal het geen akademiese of populêre werk oor 'n Afrikaanse pikturale humoris verskyn wat uit 'n kultuurhistoriese perspektief geskryf is nie.

Hoewel talle artikels oor Honiball gepubliseer is, asook 'n kort biografie (Du Toit, 1998), is sy werk nie vanuit 'n **kultuurhistoriese perspektief** ontleed nie. Hierdie leemte, en veral die feit dat Honiball se werk 'n tipies-Afrikaanse inslag het, is die vernaamste redes waarom sy werk in besonder bestudeer behoort te word.

### **Doel van ondersoek**

Die studie het die volgende doelwitte:

- Om 'n substantiewe **agtergrond** te bied waarteen Honiball se werk geëvalueer kan word (i) as kunswerke, individueel asook as deel van 'n groter geheel binne die Suid-Afrikaanse en globale opset, (ii) as **kommunikasiemiddels** – met ander woorde om te bepaal hoe effektief sy werke tot sy lesers spreek, (iii) kultuurhistories – weer eens individueel en in vergelyking met ander werke van die betrokke sub-genres. Sodoende word daarna gestreef om Honiball se werk te **kontekstualiseer**
- Om die toepaslike **terminologie** op 'n duidelike wyse uiteen te sit
- Om te verklaar waarom daar nie 'n gevestigde **tradisie van pikturale humor** (veral wat strokies betref) in die Afrikaanssprekende gemeenskap ontwikkel het nie
- Om krities te kyk na die **belangrikheid van Honiball se nalatenskap**, veral deur vas te stel of dit 'n leemte sou laat indien dit óf nooit tot stand gekom het nie, óf indien die oeuvre verlore sou gaan vir die komende geslagte. Die uniekheid van Honiball se werk as individuele kunstenaar én die Afrikaansheid daarvan word dus ondersoek
- Om vas te stel of Honiball se werk **verouderd** is en indien wel, hoe dit die gebruikswaarde daarvan beïnvloed
- Om vas te stel in welke mate daar omgesien word na die **bewaring** van Honiball se nalatenskap.



## Terreinafbakening

Aangesien die proefskrif 'n **kultuurhistoriese studie** is word gekonsentreer op die kultuurhistoriese aspekte van Honiball se werk. Honiball se politieke spotprente (en die politieke gebeure van sy tyd) word dus nie in diepte bespreek nie.

Honiball was 'n besonder veelsydige kunstenaar wat alle tipes pikturale humor beoefen het, asook **nie-humoristiese genres** byvoorbeeld tegniese illustrasies. Sy nie-humoristiese werk vorm nie deel van hierdie studie nie en daarom word dit nie indringend bespreek nie.

Sekere van Honiball se strokiesverhale is oorgedra op elektroniese media (nie op papier), byvoorbeeld beeld- en klankmedia (televisie, video en CD ROM) en suiwer klankbronne (radio en langspeelplate). Hierdie studie fokus op pikturale humor wat berus op **papier as medium**. Gevolglik word weergawes van sy skeppings in ander media slegs genoem om 'n geheelbeeld te gee van Honiball se omvangryke oeuvre en die aanpasbaarheid daarvan vir oordrag na alternatiewe media (die verskynsel wat in Engels bekend is as *crossover*).

Hoewel Honiball se werk besondere relevansie tot Afrikaanssprekendes as kultuurgroep het, word sy nalatenskap gekontekstualiseer deur beide die globale opset en plaaslike stand van pikturale humor in oënskou te neem. Die klem val egter op die Afrikaansheid van sy skeppings. Daarom word die **Africana- en kultuurwaarde** daarvan ook bespreek.

Die studie word nie in sy geheel **chronologies afgebaken** nie, want hoewel Honiball reeds in 1990 oorlede is, het sy werk steeds (wisselende) betekenis op vermaaklikheids-, opvoedkundige, geskiedkundige, *kultuurhistoriese* en ekonomiese gebiede (as verhandelbare kommoditeite).

## Begripsomskrywing

**Kultuur** is 'n term waarvoor daar talle definisies bestaan. Die volkekundige PJ Coertze beskryf dit as die resultaat van die skeppende werksaamhede van die mens (Grobelaar 1981:4). Hierdie definisie is omvattend, dog uiters vaag. *Die Verklarende*



*Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal (HAT)* bied eweneens 'n onvolledige verklaring van die begrip: [dit omvat] *die ganse geestelike besitting van 'n volk op elke terrein* (Odendal ea 1988:625). Laasgenoemde definisie onderskei nie tussen geestelike en stoflike kultuur nie. Ook volgens die *WAT* is kultuur al die geestelike en stoflike dinge wat die mens tot stand bring in wisselwerking met die natuur en sy medemens (1991:385). Die kultuurhistorikus PW Grobbelaar omskryf *kultuur* soos volg: *al die stoflike en geestelike dinge wat die mens skep deurdat hy, onder dwang van sy gees, op die natuur inwerk, waarby die bonatuurlike ook altyd 'n rol speel* (1981:5). Laasgenoemde definisie is myns insiens aanvaarbaar, aangesien dit omvattend en onderskeidend is.

Die vak **Kultuurgeskiedenis** word deur Grobbelaar omskryf as die oorkoepelende studie van die mens se geestelike en stoflike kultuur. Hy beweer dat dit bestaan uit die beskrywing van verskillende kultuurverskynsels binne 'n beknopte historiese raamwerk. Sodanige raamwerk word deur die kultuurhistorikus self opgestel om 'n historiese konteks aan die betrokke gegewens te verleen (Grobbelaar 1981:4). Verwysings na die aanloop van gebeure tot op 'n spesifieke tydstip, soos die stand van pikturale humor in Suid-Afrika teen 2002 of vergelykings tussen tydgenootlike kunstenaars van 'n sekere era is voorbeelde hiervan. In die eerste geval is oorgange van een periode (byvoorbeeld die 1960's na die 1970's) ter sprake, terwyl ook vergelykings tussen Honiball en persone soos Walt Disney en CJ Langenhoven in hierdie studie gemaak word.

Grobbelaar verwys egter slegs na kultuurprodukte en nie na die prosesse wat daartoe aanleiding gegee het nie – die manifestasie van hierdie prosesse word dus genoem, maar nie die aanleidende kreatiewe denksisteme nie. Volgens Burden maak Kultuurgeskiedenis *'n studie van die kultuurproduk, die skeppingsproses wat dit tot stand gebring het, die stimulus wat die proses geïnisieer het, en van die samehang van of verbande tussen kultuurprodukte en die dimensies waarbinne hulle tot stand kom; dit is 'n studie waarbinne die skepper, die mens self, sentraal staan* (2000:19). Honiball as kunstenaar word hiervolgens bestudeer, asook sy skeppingsprodukte, gesien teen die agtergrond van sy kultuur en milieu – met ander woorde die kultuurhistoriese agtergrond van sy tyd.



Talle begrippe soos *kultuur*, *humor*, *strokke*, *spotprent*, *karikatuur*, *sprokie*, *fabel*, *grootliegkarakter*, *stoflike* en *geestelike kultuur* waar oor daar in die meeste gevalle meer as een definisie bestaan, word in die studie aangewend. Daar word in die relevante hoofstukke gepoog om verskillende standpunte weer te gee en dan op 'n spesifieke definisie te besluit deur 'n bestaande een te kies of 'n kombinasie van bestaande definisies te maak.

'n Omskrywing van begrippe wat betrekking het op Honiball se kuns is nodig, aangesien daar nie 'n **tradisie van pikturale humor** in Afrikaans ontstaan het soos in lande soos die VSA, Brittanje, België, Indië en Japan nie. Daarom is sodanige begrippe relatief onbekend vir Afrikaanssprekendes en in sommige gevalle bestaan daar nie algemeen-aanvaarde Afrikaanse terme nie, omdat die Engelse ekwivalente daarvan in algemene gebruik is in Suid-Afrika.

Talle van die betrokke begrippe soos *comic* en *cartoon* word meestal nie in die volksmond korrek aangewend nie. Om duidelik aan te toon by watter van sodanige sub-genres Honiball se skeppings ressorteer, is dit nodig om onderskeid te tref tussen hulle.

### **Navorsingsmetodiek en evaluering van bronne**

Die studie-onderwerp verwys na **kultuurgeskiedenis** as spesifieke vakdissipline, na pikturale humor (wat 'n wye veld dek) én na **TO Honiball** as beoefenaar van laasgenoemde genre. Pikturale humor word dus vanuit 'n spesifiek kultuurhistoriese perspektief bespreek en nie soseer uit 'n kuns-perspektief nie.

Aangesien daar relatief min **vakkundige geskrifte** oor pikturale humor in Afrikaans bestaan, was dit nodig op 'n omvattende literatuurstudie te maak om sodoende alle sodanige bronne te analiseer en sintetiseer. Om dit te bereik, is van die oudste koerante en tydskrifte in die land – in Afrikaans, Nederlands en Engels – geraadpleeg. In hierdie verband was die bronne van die Suid-Afrikaanse Nasionale Biblioteek in Victoriastraat, Kaapstad van groot hulp, asook dié van die Nasionale Afrikaanse Letterkundige Museum en Navorsingsentrum (NALN) in Bloemfontein en die Gericke Biblioteek van die



Universiteit van Stellenbosch. Die biblioteke van die universiteite van die Witwatersrand (Johannesburg), Kaapstad, Pretoria, die Oranje-Vrystaat en die Randse Afrikaanse Universiteit is benut, terwyl die bronne van Museum Afrika (Johannesburg) en Montagu se dorpsmuseum ook besigtig is. Toepaslike bronne in verskeie munisipale biblioteke is ook geraadpleeg.

Dit was nodig om al die genoemde instansies te besoek, aangesien geen enkele instansie in besit is van al die relevante **bronne** nie. Terselfdertyd is rekenaarvindmiddels nie onfeilbaar nie, omdat brontitels nie altyd aandui waaroor die betrokke bron gaan nie. Selfs die aanwending van 'n wye keuse van sleutelwoorde waarborg nie dat alle toepaslike bronne opgespoor sal word nie. Sekere bronne soos die vroegste Suid-Afrikaanse nuusblaaie is reeds verlore weens ouderdom, die selfvernietigende kwaliteite van suur in papier en ink, asook hantering deur navorsers. Die bewaringstrategieë van bewaarplekke speel ook 'n rol. Wanneer koerante mikroverfilm word, gebeur dit soms dat spesifieke bladsye oorgeslaan word waarop pikturale materiaal mag wees. Tydskrifte soos *Die Landbouweekblad* is ook nie altyd volledig ingebind nie – in die geval van die JS Gericke Biblioteek is die agterblaaie van hierdie tydskrifte uitgeskeur. Honiball se *Oom Kaspas* en *Adoons-hulle* het in die reël op dié bladsye verskyn. Die kopieë van *Die Landbouweekblad* in die Suid-Afrikaanse Nasionale Biblioteek is wel volledig ingebind.

Wat Honiball se kunswerke self betref, is **versamelings** daarvan in besit van Nasionale Pers, die Dokumentesentrum van die JS Gericke Biblioteek (JSGDS), die NALN en van Honiball se weduwee, Essie Honiball bestudeer. Dit is aangewend om nie slegs 'n oorsig van sy oeuvre nie, maar ook insig in Honiball as mens en kultuurskepper te verkry. Dit blyk noodsaaklik te wees om sy skeppingsmotiewe te verstaan, aangesien hy geskep het vanuit 'n bepaalde kulturele perspektief en tydsges. In teenstelling met die klein aantal studies van Afrikaanse pikturale humor oor die algemeen is baie artikels oor Honiball en sy werk geskryf.

Bogenoemde kommentare is egter feitlik deurgaans lofbetuigings en nie krities-wetenskaplike ontledings nie. Heelwat foutiewe inligting is uit sodanige artikels oorgedra van een artikel na 'n volgende, aangesien klaarblyklik dikwels nagelaat is om **primêre**



**navorsing** te doen. Joernaliste het staatgemaak op hoorsê, terwyl Honiball self oor 'n tydperk van etlike jare verkeerde name, datums en so meer verskaf het. Selfs die genoemde biografiese werk wat deur Esje du Toit verwerk is, bevat sodanige foute.

Koerant- en tydskrifartikels het duidelike tekortkominge as historiese bronne. Die historikus Leopold Scholtz beweer dat joernalistiek nie net gaan oor die inligting aan lesers nie, maar ook hulle vóórligting uit 'n bepaalde perspektief. Nogtans bied sodanige uitgangspunte 'n beeld van die **intellektuele klimaat** van 'n tyd en 'n gemeenskap (Van Zyl 2002:1). Die raadpleging van nuusblaaie soos *Die Burger* en *Die Huisgenoot* oor 'n tydperk van ongeveer ses dekades (die 1930's tot die 1990's), asook kindertydskrifte soos *Jeugland* en *Die Jongspan*, verskaf 'n oorsig van Afrikaanssprekendes (die redakteurs én die publiek) se lewensuitkyk en pikturele uitbeeldings van kulturele temas van daardie tydperk.

Honiball en sy werk word vermeld in die tesse van Lohann (1967), Grobbelaar (1981), Kotzé (1988), en Wortley (1992) en Badenhorst (1997), maar hierdie kommentators noem slegs enkele aspekte van sy werk. Hul werke verskaf wel waardevolle agtergrondinligting aangaande pikturele humor en ander toepaslike onderwerpe. Rheeder (2000) verskaf 'n uitgebreide glossarium van terme en konvensies wat betrekking het op strokies en (soms ook) spotprente.

Weens die beperkte aantal skriftelike bronne oor sekere toepaslike onderwerpe, soos juis oor strokies in Suid-Afrika, is **onderhoude** gevoer met persone wat kenners is op sekere gebiede soos Kultuurgeskiedenis, Opvoedkunde en Afrikaans as vakgebiede. Onderhoude is ook gevoer met beoefenaars van pikturele humor en van kinderboeke-illustrasie as afsonderlike genres. Persoonlike inligting oor Honiball wat in skriftelike bronne voorkom (meestal herhalings van dieselfde statistieke en staaltjies) is aangevul deur onderhoude met sy familielede. Veral sy weduwee, mev Essie Honiball het waardevolle inligting verskaf.

Pikturele humor word in talle buitelandse studies vanuit verskillende standpunte en kulturele agtergronde bespreek – sommige daarvan op 'n wetenskaplike wyse deur vakkundiges en ander bloot op 'n nostalgies-subjektiewe wyse deur aanhangers van die



betrokke kunsvorme. Weens die talrykheid van sodanige boeke en artikels is 'n substansiële gedeelte van hierdie studie gewy daaraan om 'n verteenwoordigende **bronnelys** saam te stel. Uit dié versamelde inligting is veral die eerste drie hoofstukke saamgestel.

Wright beweer dat daar intellektuele slaggate is waarin die navorser kan trap indien strokies in te veel detail geanaliseer word. Hy voer aan dat mense strokies lees om dit te geniet, nie om dit te **ontleed** nie. Die navorser behoort nie te probeer om *geheime kodes* te ontsyfer nie, maar moet eerder fokus op betekenis wat deur die algemene publiek verstaan word en wat duidelik die bedoeling van die skepper daarvan was - betekenis wat dui op breë historiese verwickelinge en kulturele opvattinge (2001:xviii).

Bogenoemde uitgangspunt, wat myns insiens toepaslik is op enige genre, is gevolg in hierdie studie, met die klem op laasgenoemde aspek. In gevalle waar bronne kontrasterende standpunte huldig, soos aangaande die datum waarop 'n sekere strokiesreeks begin het of die spesifieke nuusblad waarin dit gepubliseer is, is op 'n omvattende wyse navorsing gedoen deur alle moontlike bronne te bestudeer. Die koerant- en tydskrifversamelings van veral die SA Nasionale Biblioteek en dié van die Universiteit van Stellenbosch is derhalwe ekstensief benut.

### **Aanbieding van stof**

Aangesien die **terminologie** en die onderverdeling van pikturale humor in sub-genres relatief onbekend is vir Afrikaanssprekendes, word die eerste drie hoofstukke gewy aan die omskrywing van begrippe en die uiteensetting van die ontwikkeling van pikturale humor – eers op 'n globale skaal en daarna op plaaslike vlak. **Pikturale afbeeldings** word aangewend om die verskillende sub-genres van pikturale humor grafies uit te beeld, asook om die verskillende humoristiese uitdrukkingsvorme te verduidelik. Afbeeldings van prominente kunstenaars word verskaf en/of toepaslike voorbeelde van hul werk.

Honiball as **gevallestudie** van 'n pikturale humoris ('n Afrikaanse een in besonder) noodsaak 'n bespreking van hom as persoon en as skepper van pikturale humor. 'n Aantal

vergelykings word getref tussen hom en ander kreatiewe persone wat met hom en sy werk verbind kan word. Sodoende word gepoog om lig te werp op Honiball se statuur as kunstenaar, maar ook om die besondere omstandighede te skets wat aanleiding gegee het tot sy ontwikkeling as pikturale humoris.

Vervolgens word **Honiball se oeuvre** ontleed, met die fokus op die kultuurhistoriese aspekte daarvan. Weens die omvang van sy werk word slegs geselekteerde voorbeelde van sy spotprente en strokiesreekse aangewend om spesifieke kultuurhistoriese elemente te bespreek. Honiball se nalatenskap word as 'n besondere kultuurerfenis erken (prof B Booyens 1999:onderhoud; mnr SA Welz 2002:onderhoud) en daarom word dit by verskillende bewaringsentra vir die publiek ter insae gestel. Gevolglik word hierdie versamelings (insluitende dié in besit van familieledede) asook die Africanawaarde daarvan bespreek. Die studie word afgerond met 'n evaluering van die doelstellings wat tydens die aanvang daarvan gestel is, asook tersaaklike feite en tendense wat aan die lig gekom het gedurende die navorsingsproses.



## HOOFSTUK 1

### HUMOR AS BEGRIP EN ENTITEIT

Daar bestaan talle interpretasies van die begrip *humor*. Sommige hiervan is die resultaat van individuele vertolking soos dit deur enkelinge binne 'n spesifieke kultuurgroep ervaar en omskryf word, terwyl groepservarings en -voorkeure ook 'n oorkoepelende rol speel. Die skrywer Henry Fielding (1707-1754) beweer dat daar niks is waaroor daar só 'n verskeidenheid opinies bestaan en waarvan mense só 'n vae begrip het as humor nie (Tave 1960:vii). Herman Charles Bosman (1905-1951) noem humor *that wayward and mysterious and outcast thing*. Hy verklaar dat kenners vanuit talle vakdissiplines gepoog het om dié verskynsel te analiseer, maar sonder sukses (Gray 2001:12). Die veranderlike aard van humor bemoeilik ook die omskrywing daarvan – veral die invloed van die tyd(s)gees is 'n vername faktor in hierdie verband (Wortley 1992:iv).

Wanneer humor omskryf word, moet die invloed van veranderinge binne 'n land, gebied of gemeenskap dus ook in ag geneem word, aangesien sodanige omwentelinge bepaal wat sosiaal aanvaarbaar is, al dan nie. Gedurende die kerkhervorming van die sestiende eeu in Europa, byvoorbeeld, was dit mode om die dwase en immorele gebruike van die gemeenskap en die Katolieke Kerk in die besonder aan die kaak te stel deur dit na te boots en te bespot (Knopf ea 1974:438; Tave 1960:viii; Veth 1920:4). Populêre denkrigtings, soos in teologiese dogmas vervat, het dus ook 'n invloed op humorskepping, gewoonlik in die vorm van satire.

Nieteenstaande die problematiek rondom humor as konsep, is dit vir die doeleindes van hierdie studie nodig om vas te stel wat daarmee bedoel word en aan te toon op watter spesifieke aspekte van humor klem gelê gaan word. Uit die algeheel-omvattende denkbild *humor* word vervolgens sekere elemente van humor gekies, soos toepaslik op die betrokke studieveld.



## 1.1 Begripsomskrywing

Die *Collins Dictionary of the English Language* (Hanks ea 1980:714) en *Webster's Dictionary* (Porter 1900:712) omskryf humor in die volgende woorde: *The quality of being funny [in] situations, speech or writings*. Christopher Wilson definieer humor soos volg: *any stimulation that evokes amusement and that is experienced as being funny* (Wilson 1979:12). Hiervolgens blyk dit dat 'n spesifieke eienskap, naamlik om humoristies (snaaks) te wees, aanwesig moet wees en dat dié eienskap 'n respons moet ontlok van die mense wat dit waarneem. *Om humoristies te wees* is 'n kreatiewe proses, wat 'n sekere mate van oorspronklike denke en tegniek in die toepassing daarvan verg. Humor kan gesetel wees in die wyse waarop mense praat, asook in die inhoud van wat hulle sê (mnr WR Bosman 2000:onderhoud). Die toekenning van byname is slegs een voorbeeld van laasgenoemde aspek (Pienaar 1992:15).

Hierdie spreekwyse kan verbaal of skriftelik oorgedra word. 'n Kombinasie van situasie, spraak (oftewel spreekwyse) en skryfwyse kan dus ook voorkom. 'n Voorbeeld hiervan is die *Uncle Remus*-verhale van Joel Chandler Harris (1848-1908) waarin hy die kenmerkende spraakwyse van Amerikaanse Negerslawe tydens die negentiende eeu op skrif gestel het. Harris se werk word as suiwer volksverhale bestempel en die teks is tans feitlik onverstaanbaar weens die feit dat die unieke woordeskat en intonasie van die vroeë swart slawebevolking met verloop van tyd grotendeels verdwyn het. Om hierdie rede is 'n seleksie van sy verhale in 1987 taalkundig *opgedateer* sodat die hedendaagse leser die verhale kan verstaan en geniet (Lester 1987:xvi). Hierdie aanpassings van verouderde taalgebruik, soos argaïese woorde ensovoorts, kan myns insiens ook in sekere gevalle in Honiball se strokies gedoen word om sodanige strokies vir die jonger geslagte aantrekliker te maak. Sekere aspekte soos kleredrag kom soms weer in die mode – hiervan is Fielies se langpyp-kortbroek en pet 'n voorbeeld (sien hoofstuk 6.6).

Die *Collins Dictionary* (Hanks 1980:714) en *Webster's Dictionary* (Porter 1900:712) noem ook dat humor gekoppel kan word aan 'n *state of mind, temper, mood*, wat daarop dui dat dit 'n emosionele toestand beïnvloed en selfs 'n ommeswaai van emosie veroorsaak. Ten tyde van oorlog kan humor 'n positiewe invloed op die moraal van mense hê (Bateman



1969:gp; Graham 1996:gp; Tory 1995:8; Van Schoor 1981:8). Só ook gedurende periodes van ekonomiese depressie of politieke konflik (Craven 1943:242; Heller & Anderson 1992:32). Sou 'n pikturale humoris soos Honiball gedurende sulke periodes met die positiewe kwaliteite van humor verbind word (*Die Taalgenoot* 1985:10), is dit verstaanbaar dat hy *geliefd* (Steyn 1990:9) en 'n *nasionale instelling* (Lategan 1985:47) by sy leserspubliek sou word.

*Die Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal (HAT)* definieer humor soos volg: *Die lagwekkende, geestigheid, skerts, komieklikheid* (Odendal ea 1988:432). Ook die *Afrikaanse Sinoniemwoordeboek* noem *lagwekkendheid, skerts, geestigheid* [...] as elemente van humor en voeg daarby [...] *spot, satire, luimig en grappig* (Eksteen 1990:161). Hierdie woordeboek omskryf die begrip *snaaks* as *grappig, vermaaklik, klugtig, komies, geestig, komieklik, koddig, eienaardig* (1990:352). Die begrip *vermaaklik* dui daarop dat 'n handeling met die doel om te vermaak, aanwesig mag wees. Dus kan iemand humor skep om ander persone, die *gehoor*, te vermaak. Daar is dus weer eens 'n respons ter sprake. Die skepper van die vermaak sal daarby baat om die voor- en afkeure van sy gehoor of lesers te begryp om sodoende optimale sukses te behaal. Hierdie voor- en afkeure hou uiteraard verband met onder andere volkshumor en tydgees (Gregory 1924:87).

*Die Woordeboek van die Afrikaanse taal (WAT)* noem ook die sleutelwoorde *geestigheid, lagwekkende, en komieklikheid* en die toepassing van hierdie begrippe op spesifieke persone, handelswyses en situasies (Schoonees ea 1962:455). Hierdie bron maak ook onderskeid tussen verskillende soorte en vlakke van humor, soos sogenaamde *laer* en *hoër* humor: *Die laere humor verklaar die kwaad en dwaasheid met goedmoedige skerts en is ryk aan gevoeligheid wat deur innigheid van ons bespiegeling van die wêreld in onself 'n laggende of skertsende tevredenheid opwek. Die hoëre humor [...] moet die ganse lewe en alles mensliks tot in die laaste gronde omvat en verklaar; die laere is sonder ernstige konflik in sy lewensbevestiging* (1962:455).

Die verskil tussen genoemde twee humorvlakke blyk dus te wees *goedmoedigheid*, wat aanwesig is by *laer humor*, terwyl *ernstige konflik* in die geval van *hoër humor* aangespreek word. Hiervolgens lyk dit asof *slapstick*, soos in die geval van *Oom Kaspas*,



as *laer humor* geklassifiseer kan word, terwyl satire, soos by politieke spotprente aangetref word, as *hoër humor* beskou kan word. Sosiale kommentaar, soos in die geval van *Adoons-hulle*, kan egter beide *laer* en *hoër humor* bevat, soos dit in die hoofstuk wat daaroor handel, bespreek sal word. Terselfdertyd kan 'n enkele spotprent byvoorbeeld *laer humor* uitbeeld deur middel van aksie, gesigsuitdrukking ensovoorts, maar ook *hoër humor* in 'n diepsinnige byskrif openbaar. Albei *vlakke* van humor kan dus in dieselfde grap voorkom. Aangesien die grense tussen *hoër* en *laer humor* nie duidelik gestel word nie is hierdie metode van klassifikasie na my mening ietwat veralgemenend. Sou die terme *laer humor* vervang word met *ongekunstelde humor* en *hoër humor* met *gesofistikeerde humor*, word die probleem van afbakening nie opgelos nie, maar mag die betekenis daarvan duideliker wees, veral in gevalle waar daar nie 'n samevoeging van humorvlakke of -tipes voorkom nie.

Op die keper beskou, het die begrip *humor* dus twee breë betekenis: eerstens die konsepte *lagwekkendheid*, *geestigheid*, *komieklikheid*, ensovoorts en tweedens die vermoë om uitdrukking te gee aan kenmerke, handeling ensovoorts wat komies is, maar met simpatie vir die persoon of persone wat bespot word, aldus Greig (1923:252) en Wortley (1992:8). Myns insiens is simpatie as sodanig nie altyd aanwesig of essensieel vir humorskepping nie, soos byvoorbeeld in die gevalle van galgehumor en politieke satire. Eersgenoemde soort humor is die wegspot van onaangenaamhede wat volgens Schoonees met bitterheid gepaard kan gaan (1957:12), en laasgenoemde genre kan ontaard in venynige beledigings, sonder enige verontskuldiging daarvoor.

## 1.2 Humoristiese uitdrukkingsvorme en tipes humor

Verskillende tipes humoristiese uitdrukkingsvorme kan onderskei word. Hierdie uitdrukkingsvorme kom neer op variasies van die breë begrip *humor*, respektiewelik uitkenbaar aan enkele verskille in uitgangspunt, motief of aksent, maar veral die toepassing daarvan. Enkele *tipes* wat op hierdie studie van toepassing mag wees, word vervolgens kortliks bespreek.



Die **klug** is 'n *grap*, in dramatiese vorm, waarin *sekere tipes* [karikature] in hulle menslike gebreke vermaaklik en geestig geteken word (Wortley 1992:12). Uit hierdie omskrywing kan afgelei word dat die spot gedryf word met persone deur hul tekortkomings uit te wys – tekortkomings waarin die kommentator nie deel het nie. Wanneer Honiball met luiheid of grootpraterij spot, toon hy sy afkeer in hierdie eienskappe en gaan hy van die standpunt af uit dat sy lesers dieselfde oor die betrokke aangeleentheid voel. 'n Klug word ook omskryf as 'n *kort, grappige toneelstuk waarin onwaarskynlike en grappige situasies uitgebeeld word met die doel om mense te laat lag* (Odendal ea 1988:577). In pikturale terme kan die *Oom Kaspaas*-reeks as *klugtig* beskryf word, aangesien dit met bogenoemde omskrywing ooreenstem, hoewel dit nie 'n toneelstuk is nie.

Die **blyspel** of **komedie** is meer ingewikkeld as die klug en fokus op menslike kleinlikheid en ydelheid wat uitgebeeld kan word deur die komiese verwikkeling van gebeurtenisse, naamlik die *verwikkelyngsblyspel*. Wanneer 'n komiese hoofpersoon wat weens onbeheersde ydelheid, grootheidswaan ensovoorts as belaglik geteken word (pikturaal of andersins), is dit 'n *karakterblyspel*. 'n Derde tipe blyspel is die sogenaamde *sedeblyspel* wat neerkom op die skildering van die komiese aard van sedes en gewoontes (Schoonees ea 1950:455). Talle strokiesreekse toon ooreenkomste met blyspele en veral die laasgenoemde tipe (Horn ea 1976:54-55). Honiball se *Jakkals en Wolf* lê baie klem op sedes.

Indien bogenoemde humoristiese genres op Honiball se pikturale humor van toepassing gemaak word, sou *Oom Kaspaas* weens die ydelheid van die hoofkarakter veral inpas in die karakterblyspel, maar aangesien daar weinig *ingewikkeld* is aan dié strokiesreeks, kwalifiseer dit nie as pikturale weergawe van die blyspel nie. Die wel en wee van die karakters in *Adoons-hulle*, en in besonder dié van Kaas Windvogel, sou egter wel kwalifiseer, selfs as 'n kombinasie van al drie variante van die blyspel. Vermenging van verskillende humortipes kom dikwels voor, wat tipering bemoeilik (Gregory 1924:4).

Die humortipe bekend as die **humoreske**, oftewel 'n *kort, vriendelik-humoristiese stelling* (Wortley 1992:12) of *vertelling* (Odendal ea 1988:423), is veronderstel om *fyner* te wees as die **burleske** ('n *klugtige, platkomiese toneelstuk*) en nie so skerp soos satire nie (Wortley 1992:12). Aangesien Honiball se spotprente, asook die strokiesreeks *Adoons-hulle* as satire



bestempel is (Goosen 1985:11; Lategan 1985:58), is dit vir die doeleindes van hierdie studie nodig om 'n grondige begrip van laasgenoemde genre te hê.

**Satire** word gedefinieer as 'n *letterkundige geskrif waarin menslike of individuele swakhede, dwaashede, ondeugde, wantoestande of tekortkomings bespotlik voorgestel word, soms met die bedoeling om tot verbetering aan te spoor* (Odendal ea 1988:943). Uit hierdie omskrywing kan afgelei word dat satire bespotting met 'n spesifieke doel is en nie blote komiese vermaak nie (Gregory 1924:4; Van Wyk 1990a:31; Vernon 2000:8). Hoewel bogenoemde definisie nie pikturale humor insluit nie, maak dit die doeleindes van die satirikus duidelik. Die *Collins Dictionary of the English Language* huldig 'n breër siening, naamlik: *a novel, play, entertainment [...] in which topical issues, folly, or evil are held up to scorn by means of ridicule and irony*, wat dus pikturale humor as draers van satire sou insluit (Hanks ea 1979:1297).

In teenstelling hiermee word die **grap** soos volg beskryf: *Iets wat gesê of gedoen word met die doel om vrolikheid te veroorsaak, die laglus op te wek, om te vermaak, iets wat nie ernstig bedoel is nie* (Wortley 1992:6). Dit blyk dus uit hierdie definisie dat satire van *grap* verskil in dié opsig dat eersgenoemde wel as *ernstig* bedoel word. Indien na hierdie onderskeid gekyk word in die lig van die *WAT* se verdeling tussen *hoër* en *laer humor*, kan die afleiding gemaak word dat satire hoofsaaklik as *hoër humor* (gesofistikeerde humor) bestempel kan word, terwyl die *grap* merendeels onder *laer humor* (eenvoudige humor) sal ressorteer. Sodanige indelings is egter nie in alle gevalle korrek nie, soos reeds bespreek is.

Soos genoem, is die persepsie en respons van die lesers of gehoor van primêre belang vir die humoris. Vir die satirikus is dit ook die geval. Satire ontlok egter gemengde reaksie. Die meeste slagoffers daarvan reageer met verontwaardiging, selfs woede, terwyl diegene wat nie direk daardeur geraak word nie, daaroor lag (Thomson 1985:111). Die feit dat die slagoffer uitgelag word, is juis die snykant van die satire, aangesien niemand as belaglik beskou wil word nie (Craven 1943:3; Van Wyk 1990a:31).

Die reaksie van die toeskouers of lesers laat die vraag ontstaan of satire moreel verantwoordbaar is aangesien dit, soos sarkasme, 'n negatiewe, verkleinerende aspek het –



*Webster's Dictionary* verwys na *severity of remark* en bring **sarkasme** ook in verband met satiriese werke (Porter 1900:1278). Wanneer die motief van die satirikus in oënskou geneem word, naamlik om wanpraktyke (Thomson 1985:111) en opvattinge soos korrupsie en diskriminasie te ontbloot, is dit tóg aanvaarbaar. Dit is dus 'n geval van die doel heilig die middele, maar steeds is daar grense waaroor die satirikus nie behoort te gaan nie (Chambers & Chambers 1895:168; Kloppers 1990:32). Indien die satirikus taboes aanval, laat hy/sy hom of haar oop vir kritiek, veral in die geval van religieuse onderwerpe (Du Preez 2002:8). Swak smaak, soos growwe taalgebruik of spottery met persone wat kort gelede afgestorwe is, is ook vir talle lesers onaanvaarbaar en in sodanige gevalle sal die spotter gevaar loop om simpatie vir die teikenpersoon te ontlok.

Die satirikus onthul egter nie slegs die foute van sy teikenpersone nie, maar dikwels ook sy eie voor- en afkeure. Daarom is die beoefenaars van hierdie soort kunsvorm meer selfbewus en selfontblotend as ander kunstenaars. Hulle is meer verdedigend oor hul motiewe en probeer hul kuns regverdig deur die sosiale funksie daarvan as motivering daarvoor aan te voer, aldus Thomson (1985:111). Thompson se stelling is 'n veralgemening, maar indien 'n humoris soos Honiball se werk ontleed word, is daar wel dikwels heelwat van die betrokke persoon se karaktertrekke daarin waarneembaar.

**Ironie, sarkasme en simboliek** word dikwels aangewend om die verlangde boodskap oor te dra asook die sogenaamde *laer vorme* van humor (Chambers & Chambers 1895:168), soos die **burleske**, **parodie** oftewel 'n *belaglik makende nabootsing* (Odendal ea 1988:822) en spot met karikatuur-tipes (Petr 1985:12). Ironie is volgens die *HAT* woordgebruik waarin die teenoorgestelde gesê word as wat bedoel word of omstandighede wat presies die teenoorgestelde is as wat verwag word (Odendal ea 1988:480), sodat byvoorbeeld spottend *geprys* word wat in werklikheid afgekeur word (Schoonees ea 1961:692). Sarkasme word omskryf as *bytende, bittere spot: versmading, hoon* (Schoonees ea 1988:942). 'n Satirikus soos Honiball wat verkies om sy boodskap deur middel van insinuasie of simboliek oor te dra, sal dus eerder van ironie as sarkasme gebruik maak.

Hoewel strokiesprente van eendimensionele karakterisering beskuldig word (wat 'n valse persepsie van ongekompliseerdheid skep), kan subtile suggestie deur die beste pikturale



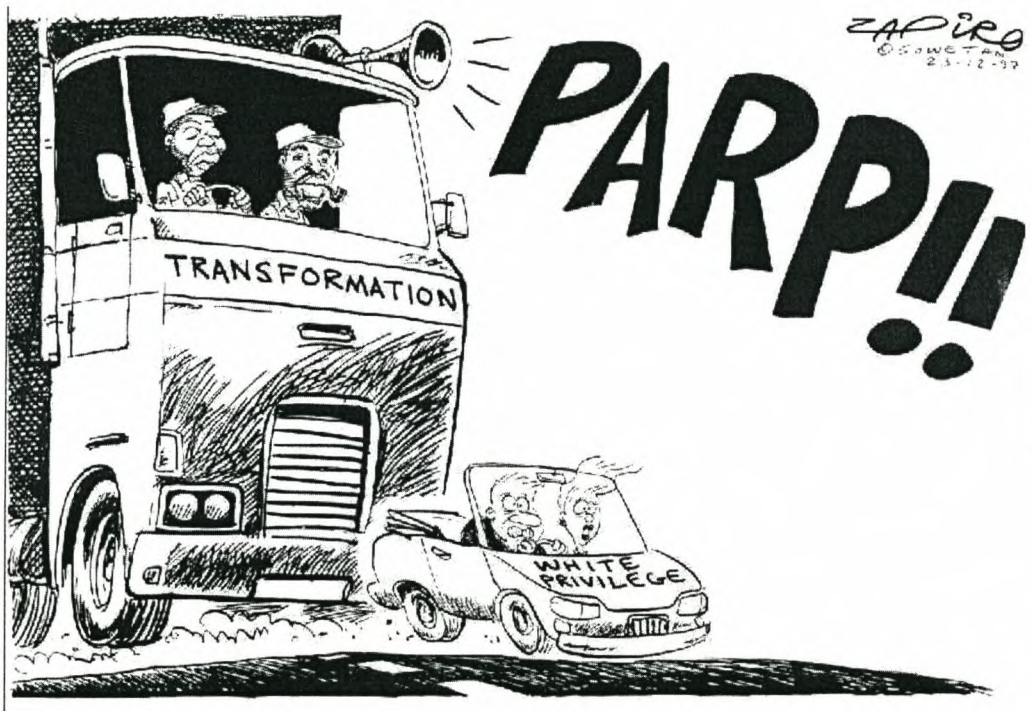
humoriste dieselfde soort karakterontwikkeling as byvoorbeeld *novelles* bevat (Thomson 1985:112). Veral simboliek word dikwels in pikturale humor vir hierdie doel aangewend, veral in die geval van politieke spotprente (sien figuur 1) (Schoonraad & Schoonraad 1989:28). Hierdie aspek van humor word in hoofstuk 5 in meer besonderhede bespreek.

Die voorkoms van selfbewustheid in die kuns van die satirikus bied leidrade tot die persoonlikheid van die kunstenaar. Volgens Thomson (1985:112) vertoon die satirikus die gewoonte om homself in te sluit in sy werk. Ook op die terrein van die skone kunste word die leuse gehuldig dat *as jy teken, teken jy jouself* (Depondt 1998:242; Donald 1996:30), want die skeppingsdrang is immers 'n drang na uitdrukking van die skepper se emosies. Honiball het ook die neigings na selfspot en selfverwesenliking geopenbaar (mev EM Honiball 2000:onderhoud; Lategan 1985:54).

Op die terrein van die literatuur word voornemende skrywers aangeraai om te skryf oor aangeleenthede waarvan hulle persoonlik kennis dra (Braine 1974:41; Haarhoff 1998:37). Hoewel sulke werke meer outentiek voorkom, neig dié verhale dikwels na 'n *eie-ek siening* van 'n tema. Die satirikus kan dit dus beswaarlik vermy om iets oor homself te verklap deur sy kommentaar op sosiale verskynsels. Sy fobies, irritasies en morele waardes is die dryfveer agter sy werk. Om hierdie doel te bereik, word subtiel, selfs slinks te werk gegaan deur die voorste eksponente van dié genre (Thomson 1985:112).

**Woordspeling** (*die geestige gebruik van dieselfde woord of amper gelykklinkende woorde in verskillende betekenisse*) (Wortley 1992:6) kan die trefkrag van satire aansienlik verhoog. Hoewel Honiball nie oormatig gebruik gemaak het van woordspeling nie, het hy dit wel soms op 'n treffende wyse geïmplementeer om 'n ekstra dimensie aan sy humor te verleen. Deur byvoorbeeld 'n stoomlokomotief as 'n *gevaarte* te bestempel (AH 1949:3) sinspeel hy op die element van beweging, asook die indruk van gevaar wat die groot, swart en luide masjien maak (mev E Kruger 2002:onderhoud).

Volgens Ludwig Visser, wat vir meer as 40 jaar betrokke was by die vertaling van strokies soos *Peanuts* uit die oorspronklike Engels, is dit moontlik om selfs situasies of gesegdes wat nie direk vertaalbaar is nie, op 'n kreatiewe wyse by die Afrikaanse idioom en



*Figuur 1: Insinuasie deur middel van simboliek  
(Zapiro 1998:46)*



ervaringswêreld te laat inpas (mnr LRC Visser 2000:onderhoud). Hierdie kwessie ten opsigte van vertaling dui op die invloed wat gedeelde ervaring óf die gebrek daaraan met betrekking tot volkshumor het.

Persoonlike styl moet egter ook in aanmerking geneem word. Honiball het gefokus op storielyn, naamgewing, lyftaal en oordrewe aksie (Louw 1965:16; mnr FJ Mouton 2000:onderhoud). Verbale uitdrukkings in die teks was dikwels pittig, maar die humor was merendeels vervat in spraakwyse en idioom, eerder as in woordspeling. Die feit dat hy meer van lyftaal gebruik gemaak het as byvoorbeeld woordspeling, getuig van persoonlike stylvoorkeur.

Die skepping van kunswerke is al beskryf as die opbou van ondervinding deur die interaksie van organiese en omgewingsomstandighede (Dewey 1971:78). In die satirikus se geval is daar eerstens interaksie tussen hom-/haarself en die omgewing, of spesifieke impulse vanuit die omgewing, wat deur die betrokke tydgees beïnvloed word. Ook is daar interaksie tussen die satirikus en ander mense, hetsy kultuurgenote of andere, wat as inspirasie vir hom/haar dien. Laastens is daar interaksie tussen die satirikus en die persone wat die werk van die satirikus in oënskou sou neem. Laasgenoemde groep, die gehoor, mag 'n beperkte, geselekteerde groep wees of grotendeels oorvleuel met eersgenoemde groep, die kultuurgenote. In die geval van 'n pikturale humoris soos Honiball is daar interaksie met sy leser. Sou Honiball kommentaar wou lewer op die grootdoenerigheid van byvoorbeeld 'n sekere burgemeester en hy slaag daarin om sy leser te oortuig dat die optrede van die amptenaar verkeerd was, sou dit beteken dat die siklus wat begin het by 'n impuls vanuit die omgewing (Honiball se milieu), via die satirikus (deur middel van sy werk) tot die leser, voltooi is. Om hierdie proses te inisieer, is die oogmerk van die satirikus, eerder as wat dit blote humor is met die uitsluitlike doel om te vermaak (Chambers & Chambers 1895:168-169; Vernon 2000:8).

Die volgende stelling verklaar die wisselwerking tussen satirikus, omgewing en gemeenskap: *it is a remaking of the experience of the community in the direction of greater order and unity* (Dewey 1971:91). Die satirikus projekteer sy irritasies soos pyle op geselekteerde teikens met die doel om verandering te stimuleer en indien sy werk byval



vind by sy gemeenskap, beteken dit dat hy sy teiken getref het. Sodanige sukses sal egter net behaal word indien die werk van die kunstenaar nie verwyderd van sy gemeenskap staan nie. Indien spesifieke kunswerke by die meerderheid van 'n kultuurgroep gewild is, dui juis dít op 'n verenigde en kollektiewe leefstyl (Dewey 1971:91).

In sy pogings om deur te dring tot sy leserspubliek, kan die satirikus te ver gaan. Daarom is die stelling gemaak dat *satire kan wissel van 'n subtiële woordspeling tot obseniteit* (Kannemeyer 1997:49). Honiball se satire was treffend en standhoudend aangesien sy spot gewoonlik fyn en met deernis was. Hy kon mense op 'n *gesonde manier* laat lag (Coetzee 1990:33). Juis daarom was sy strokies en spotprente genotvol en aanvaarbaar vir die breë publiek. Sy humor is ook as die *lag-vir-jouself-soort* beskryf, wat daarop dui dat daar min of geen venyn daarin is nie (*Die Transvaler* 17/11/1979:3). Sommige satirici verkies 'n meer aggressiewe inslag, wat as kwetsend geïnterpreteer kan word (Kloppers 1990:40; mnr FJ Mouton 2000:onderhoud; Muller 1990:713). Dit is in die eerste plek die satirikus se doel om sy slagoffer in 'n swak lig te stel, nie om simpatie met hom/haar te hê of die leser se simpatie vir die teikenpersoon te ontlok nie.

**Humor** in die breë sin van die woord staan direk teenoor satire, aangesien humor gewoonlik skadeloos en empatiserend is, terwyl satire veronderstel is om skerp aggressief te wees. Volgens die psigo-analis Sigmund Freud (1856-1939) ontlok humor *simpatieke gelag* (Gregory 1924:4) wat onwaarskynlik sou wees in die geval van satire. Die vraag ontstaan dan hoe die werk van suksesvolle politieke spotprenttekenaars, insluitend Honiball, as simpatiek en sonder venyn beskryf kan word, maar steeds satiries van aard kan wees. Die mate van sukses wat die satirikus behaal, lê egter juis in die subtiliteit van sy kritiek en nie in die openlike vernedering van sy teiken nie. Indien die satirikus sy teiken direk beledig, mag die simpatie van die leser verskuif na laasgenoemde en die spot van die spotter kan teen homself draai (Van Schoor 1981:8). Ook het die satirikus 'n morele verantwoordelikheid, aangesien sy werk 'n groot aantal mense beïnvloed. In die geval van die pikturale humoris, maak jeugdige 'n beduidende persentasie van die lesers uit (Heller & Anderson 1992:42).



Dit blyk dus dat daar verskillende vlakke van satire bestaan, afhangende van hoe subtiel dit toegepas word (Chambers & Chambers 1895:168; Gregory 1924:89; Thomson 1985:112). 'n Verdere strategie van die satirikus is die gebruik van simboliek en karikature wat skimp op die teikenpersoon sonder om hom of haar persoonlik te noem (Gregory 1924:90; Vernon 2000:8). Met die gebruik van bobbejane as karakters in plaas van mense in *Adoons-hulle*, het Honiball dus van satiriese strategie gebruik gemaak (mev IM Els 2002:onderhoud; Goosen 1985:11). Hoewel geen persoon herkenbaar is nie, is die tipes, naamlik akteurs, polisiebeamptes, onderwysers (sien figuur 2) en dies meer onmiskenbaar, asook die ironie deur hulle as bobbejane voor te stel. Hierdie element van ironie is juis ook 'n verdere aanduiding dat die leser met satire te doen het (Godthelp 1975:10).

Satire is dus nie noodwendig humor (of enigsins lagwekkend nie) – ongeag wie die leser daarvan is. Om onderskeid te tref tussen humor in die algemeen en satire wat wel humoristies is, het FEJ Malherbe 'n afsonderlike humoristiese uitdrukkingsvorm gedefinieer wat hy **satiriese humor** noem. Hy beweer dat die satirikus soms so komies word dat sy spot sy angel verloor. In so 'n geval, wanneer waardering en simpatie die bespotting vergesel, is dit satiriese humor – aldus Malherbe (1953:14). Die *WAT* beskryf **satiriese humor** soos volg: *lewenshouding waarin begrip en waardering gepaard gaan met afkeer vir die erg laakbare en waarin twee uiterstes verbind word, byvoorbeeld hoon en liefde. In die satiriese humor is die komiese nie langer onskadelik of sonder angel nie en is die waarnemer verdeel tussen kastyding en waardering* (Schoonees ea 1961:455). Die meeste spotprente en karikature kan myns insiens as sodanig getipeer word.

**Situasiehumor** is humor wat ontstaan wanneer iets onverwags gebeur. Bekende voorbeelde van situasiehumor is die televisiereekse (*sitcoms*) *Frazier* en *The Cosby Show*, terwyl strokiesreekse soos *Garfield* (deur Jim Davis) en die spotprente van Gary Larson (*The Far Side* en ander) ook humor skep uit die eksploitasie van óf ongewone situasies (sien figuur 3) óf deur alledaagse omstandighede vanuit 'n ongewone perspektief uit te beeld (sien figuur 4) sodat die leser dit as lagwekkend ervaar (Wortley 1992:10). Hoewel genoemde definisie nie pikturale uitbeelding van humor noem nie, kan daar geen twyfel wees oor die humoristiese aard van (die meerderheid) strokies en spotprente nie. Hierdie

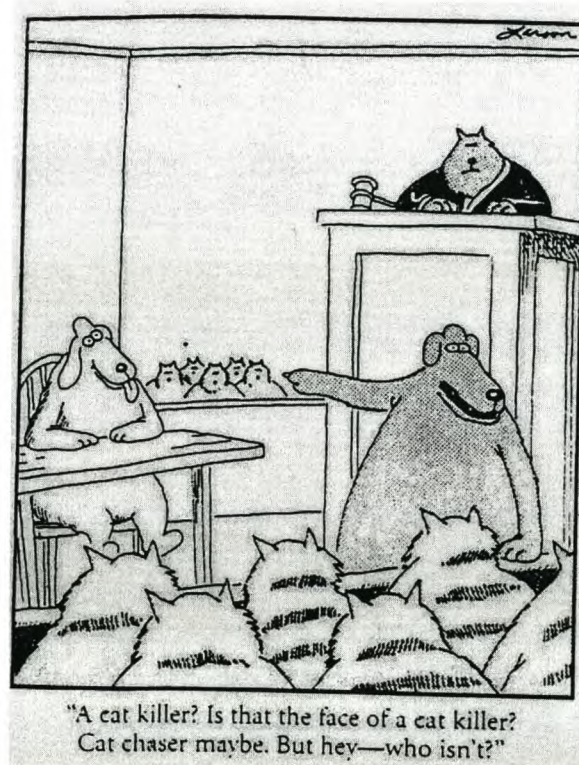


***Figuur 2: Karakterisering***  
(TO Honiball 1986:gp)





*Figuur 3: 'n Ongewone situasie*  
(Davis 2000:1)



*Figuur 4: 'n Ongewone perspektief*  
(Larson 2000:gp)



forme van humoristiese uitdrukking word volledig in hoofstuk 2 bespreek. Volgens Wortley word hierdie tipe humor nie in woorde beskryf nie (Wortley 1992:10). Pikturale humor leen hom daartoe om snaakse situasies treffend uit te beeld.

Indien 'n lagwekkende situasie wel oorvertel word, verander die humortipe. Dan staan dit bekend as 'n **humoristiese storie**. Vertellers van sulke stories, soos Jan Spies en Koos Meyer, het bekendheid verwerf omdat hulle hierdie stories kon verryk deur die wyse waarop hulle dit vertel het (Wortley 1992:10). Honiball se Oom Kaspaas het ook sulke stories vertel in sy rol as *grootliegkarakter* (Du Toit 1998:46). Die vertelwyse en die komiese uitbeelding van die betrokke situasies het grootliks bygedra tot die reeks se trefkrag.

Omdat humoristiese stories wat rondom 'n spesifieke persoon ontstaan, naamlik **anekdotes**, as 'n afsonderlike tipe humor (indien dit humor bevat) getipeer word, ressorteer Oom Kaspaas se avonture ook daaronder. Die WAT bestempel 'n anekdote as 'n *kort en lewendige vertelling omtrent 'n interessante of merkwaardige gebeurtenis of gevatte gesegde meestal in verband met 'n bepaalde persoon* (1950:198), terwyl die HAT dit beskryf as 'n *interessante, vermaaklike storie, veral in verband met 'n beroemde persoon* (Odendal ea 1988:48). Dit is debatteerbaar of Oom Kaspaas as *beroemd* bestempel kan word, maar sy stories was wel *kort en lewendig* en dit was ook *vermaaklik*. *Vermaaklik* beteken uiteraard nie noodwendig *humoristies* nie.

Om **poetse** te bak, is ook 'n wyse van humorskepping. Honiball was lief daarvoor om op hierdie wyse die draak te steek en wel op 'n goeie manier (Du Toit 1998:63; mev EM Honiball 2000; Mnr J Honiball 1999; mnr TJ Honiball 2000:onderhoude), sodat sy tergerey voldoen het aan die definisie van humor wat bepaal dat *ware humor* simpatie teenoor die slagoffer van die grap betuig. Dieselfde kan egter nie van sy karakters Jakkals en Kaas Windvogel gesê word nie. Sou hulle simpatie betoon, sou hulle net soveel uit karakter optree as Honiball, indien hý wreed of onsensitief opgetree het (mev EM Honiball 2000:onderhoud).



Honiball se humor is as *slapstick* beskryf (Cillié 1980:79). Daarteenoor is dit ook *fyn humor* (*Die Taalgenoot* 1985:10) en *satire* (Goosen 1985:11) genoem. Dit blyk dus dat verskillende soorte humor in sy werk voorkom. *Slapstick* (ook *slap-stick* gespel) word algemeen, soos ook van die woordeboekdefinisie (naamlik *harlekynspel*, *klugtigheid*, *growwe humor* afgelei kan word), as 'n lae, kru soort humor beskou (Grobelaar ea 1988:1173). Die oorsprong van hierdie soort humor word toegeskryf aan die gebruik van toneelspelers om mekaar te slaan met 'n paar planke wat aan mekaar gebind is. Dié planke was veronderstel om buigbaar (slap) te wees, sodat dit 'n harde klapgeluid te maak, hoewel dit nie beserings meebring het nie. *Slapstick* word geassosieer met oordrewe fisiese aksie (Collins 1980:1367).

Hierdie humor is veronderstel om in die smaak van kinders of volwassenes met 'n lae intelligensie te val (Cholet 1944:7). *Oom Kaspaas* en *Jakkals en Wolf* kan dus hier inpas, maar *Adoons-hulle* bevat beide *slapstick* en satire (sien hoofstuk 5). Omdat humor ook 'n element van persoonlike persepsie en smaak bevat, moet die humoris sy mark ken en probeer om die grootste hoeveelheid mense te vermaak (Cholet 1944:4; Du Toit 1998:41). Indien die skepper van 'n humoristiese stuk byvoorbeeld beide volwassenes en nie-volwassenes by sy werk kan betrek, soos in die geval van Honiball se *Adoons-hulle*, sal sy mark aansienlik groter wees.

'n Humorist, ongeag die genre waarin hy/sy werk, moet dus probeer om vas te stel waarvoor mense lag om optimale sukses te behaal. Dit blyk egter dat die humorskepper met buitengewone insig en intuïsie te werk moet gaan, soos uit die volgende stellings afgelei kan word: *Cartoons are designed to elicit an emotional rather than reasoned response* (Vernon 2000:8) en [...] *humor is 10% mental and 90% emotional* (Cholet 1944:7), wat beteken dat dit moeilik is om te bepaal watter soort humor gewild by volwassenes teenoor nie-volwassenes of hoogs intelligente teenoor minder intelligente mense sou wees. Die vernaamste aanduiding of die tekenaar sy teiken tref, lê in die reaksie van die leser. In Honiball se geval, was hy vir 'n lang tyd gewild en was hy ten minste vir daardie periode (ongeveer die 1940's tot die 1980's) in die kol met sy humor.



In haar studie *Die Grap in Afrikaans* identifiseer HC Wortley drie soorte grappe, naamlik dié wat handel oor teenstrydighede, dié wat vyandigheid tussen verskillende groepe mense aanspreek en dié wat handel oor taboegoed (1992:6). Elk van hierdie onderafdelings impliseer potensiële konflik van een of ander aard en dit op sigself verklaar waarom Honiball, wat verkies het om konflik te vermy, selde humor geskep het wat binne enige van die genoemde drie indelings ressorteer.

Wanneer vergelykenderwys gekyk word na verskillende tipes humor, is dit opmerklik dat 'n negatiewe kernelement aanwesig is, naamlik die bespotting van menslike swakhede (Casimir ea 1941:22) soos kleinlikheid, gierigheid en valsheid. Die klug, blyspel en parodie is voorbeelde van hierdie verskynsel, terwyl sarkasme en ironie ook hierdie tendens toon. Sodanige bespotting kom ook in volksprente sedert die Middeleeue voor (dr JC Pretorius 2003:onderhoud)

### 1.3 Kultuur en humor

Kultuur het onteenseglik 'n invloed op humor en hierdie invloed hou wel verband met kennis, oftewel die toegang tot inligting, al dan nie. Die media, insluitende tydskrifte en koerante wat pikturale humor bevat, dra grootliks by tot die verspreiding van kennis en ook humor (Silbermann 1986:19). Sodoende word nie slegs die kultuur van 'n spesifieke volk deur byvoorbeeld strokies versprei nie, maar ook die humor van 'n spesifieke volk, soos waarneembaar op daardie gegewe tydstop.

In sy boek oor humor maak Christopher Wilson die volgende stelling: *The humour is the oil in the social machine, lubricating group dynamics, easing the recurrent frictions that threaten group solidarity* (1979:228). Indien die motief agter humorskepping positief van aard is (rassistiese grappe en so meer dus uitgesluit), kan humor spanning verminder en kommunikasie tussen mense vergemaklik - weens die konserwatiewe aard daarvan help dit om gevestigde idees en persepsies te beskerm en sodoende samehorigheid te bevorder (1979:26). Dit in ag genome, blyk dit logies te wees dat 'n pikturale humoris soos Honiball humor effektief kon implementeer om politieke standpunte oor te dra deur middel van



spotprente. Ook sou sy werk vir bykans 'n halfeeu lank kon bydra tot die handhawing van groepsolidariteit en die behoud van die *status quo*.

Humor kan ook 'n negatiewe invloed hê, veral wanneer die motief daaragter kwaadwillig is of op vooroordele gebaseer is – voorbeelde hiervan is rassistiese en seksistiese grappe wat meebring dat spanning tussen groepe ontstaan of versterk word. Humor as propagandamiddel tydens oorlogstye help om sekere groepe se moreel te versterk – dikwels ten koste van ander groepe (Vaz 1989:11, 33). In hierdie opsig val politieke spotprente, hoe onskadelik dit ook al mag voorkom, in dieselfde kategorie.

Indien humor wel 'n integrale deel van kultuur sou wees, maak dit sin dat daar ook 'n voortdurende wisselwerking tussen kultuur en humor sou wees. Dus sal die kultuur van 'n spesifieke volk die humor van daardie volk beïnvloed, terwyl die humor sal bydra tot die vorming van daardie kultuur. Humor, veral satire, weerspieël die kultuur waarop dit kommentaar lewer en bied dáárom kultuurhistoriese inligting vir die navorser (Cornelissen 1929:vii). Volgens Pretorius is humor deel van 'n volk se kultuur, omdat dit deel is van 'n volk se aard (2003:onderhoud).

#### 1.4 Volkshumor en die humor van 'n volk

In haar artikel *Die metodologie van kultuurgeskiedenis* verduidelik Matilda Burden die onderskeid tussen die terme *patrisiër-* en *volkskultuur* (Burden 2000:23). Die patrisiërs is dié deel van die samelewing wat deur volkskundiges soos Abel Coetzee (1949:5) en Pieter Grobbelaar (1992:6) die *opperkultuur* genoem word. Hierdie term verwys na dié deel van die bevolking wat die geleentheid tot skoling en opleiding in 'n akademiese sin gehad het. In teenstelling daarmee verwys die term *volks-*, soos in *volkskultuur* of *volkshumor* na die skeppings van individue wat nie formele opleiding ontvang het nie. Aangesien *opperkultuur* meerderwaardigheid kan suggereer, het Grobbelaar en Burden dit met *patrisiër* vervang, terwyl *volks-* in plaas van *onderkultuur* verkies word (Burden 2000:23).

In die algemene spreektaal word *volks-* meestal met iets eie aan 'n spesifieke volk geassosieer en nie gebruik as 'n term om onderskeid te maak tussen die vlakke van



geskooltheid of vlakke van ontwikkeling van mense nie. Die *HAT* gebruik byvoorbeeld die term *volkshumor* om die humor van 'n volk te definieer: *Geestigheid, komieklikheid met 'n tikkie erns daarby wat vry algemeen onder die volk aangetref word; grappe, poetse, ens. wat aan 'n volk eie is* (Odendal ea 1988:1302).

Humor kan ook verdeel word tussen die tipe humor wat aanklank vind by óf die sogenaamde *onder-* (volkshumor) óf *opperkultuurdraers* (gesofistikeerde humor) (Grobelaar 1992:6). Laasgenoemde groep kan voordeel trek uit 'n goeie akademiese opvoeding en beskik oor die nodige kennis om te kan onderskei tussen sogenaamde *swak* en *goeie* humor. Voorbeelde hiervan kan gevind word in die oormatige gebruik van cliché's teenoor die subtile aanwending van satiriese skimpe, soos ook in spotprente en karikature uitgebeeld word (Van Schoor 1981:9-10), en woordspelings.

Die mening dat 'n humortipe soos *slapstick* bedoel is vir minder intelligente mense (sien 1.2) kan dus gekwalifiseer word met die veronderstelling dat minder gesofistikeerde humor aanklank mag vind by mense met 'n beperkte verwysingsraamwerk, eerder as om intellek as die enigste voorbehoud vir 'n *goeie* humorsin voor te hou. Hierdie argument ten opsigte van die invloed van kennis en gepaardgaande insig kan deurgevoer word na byvoorbeeld sogenaamde primitiewe volke wat in relatiewe isolasie bestaan. Dié veronderstelling berus daarop dat hulle geen blootstelling het aan massamedia soos die televisie of internet nie.

Satiriese kommentaar op gebeure en persone buite hierdie mense se leefwêreld, byvoorbeeld die OJ Simpson-moordsaak (1995) of die Clinton-sekskandaal (1998) (sien figuur 5), sal geen indruk maak op 'n Indiaan woonagtig in die Amasone-woud nie. Terselfdertyd mag daar 'n kultuurgaping tussen 'n hoëpriester en 'n jagter vanuit dieselfde stam bestaan wat 'n verskil in humorsin sou teweegbring, of selfs net ten opsigte van die onderwerpe van hul humorskepping. Ook in hierdie hipotetiese scenario sou tussen *volksmense* en *patrisiërs* onderskei kon word.

Die feit dat *humor* 'n internasionale verskynsel is, word bewys deur die voorkoms van sogenaamde *internasionale grappe* wat oor kultuurgrense beweeg en in sekere gevalle ook die toets van die tyd weerstaan, sodat dit mettertyd as deel van die kultuurskat van etlike



volke aanvaar mag word. Die bestaan van die term *volkshumor* (oftewel die humor van 'n volk) dui egter daarop dat, hoewel humor wêreldwyd voorkom, daar wel verskille tussen volke se humor mag wees. Humor as verskynsel is dus globaal in omvang, maar die inhoudelike aard daarvan kan kultuurgebonde wees, of nie (prof PW Grobbelaar 1999:onderhoud).

*In sy wese bly volkshumor [lees: die humor van 'n volk] 'n algemeen-wêreldlike verskynsel – die volkshumor wat ons by die Ier, Afrikaner of Skotsman teëkom, is op slot van sake net maar die afspieëling van elke gemeenskap se verwerking van sy besondere lewensproblematieke en realiteite*, aldus prof Bun Booyens. Hy spesifiseer soos volg: *Lewens-, geografiese, historiese en maatskaplike omstandighede sal egter aan volkshumor 'n eie-aardige kenmerkende karakter verleen* (MS Booyens 1999). Uit hierdie stelling kan afgelei word dat sodanige humor by elke volk voorkom, maar tog in elke geval 'n unieke aard het weens die verskille in agtergrond en kultuur.

Kultuur word deur Liebenberg bestempel as 'n *samestelling van verskeie aktiwiteite met onderlinge verbintenisse* (1989:4). Hierdie aktiwiteite en verbintenisse dui op gemeenskaplike ondervindinge. Soos die herinneringe aan 'n sekere humoristiese situasie 'n sogenaamde familiegrap kan word wat slegs deur lede van die betrokke familiegroep verstaan en gedeel word, so deel volks- en kultuurgenote ook sekere herinneringe aan gebeurtenisse wat humoristies mag wees. Hierdie gebeurtenisse hoef nie noodwendig vir mense van ander kulture humoristies te wees nie (Barsley ea 1943:vii; Geipel 1972:133; Horn ea 1976:20).

Franse het byvoorbeeld 'n voorliefde vir **galgehumor** (Veth 1920:5), en só ook die Japannese (Sabin ea 1993:210), wat letterlik met onthoofding spot. Weens die prominente rol van die valbyl in die Franse geskiedenis en die feit dat die Japannese vir eeue lank van onthoofding deur die swaard gebruik gemaak het as metode van teregstelling, het onthoofding 'n lang tradisie onder albei dié volke - volgens die *Woordeboek van die Afrikaanse Taal* beteken *galgehumor* inderdaad onder andere *bittere skerts van 'n ter dood veroordeelde* (1957:12). Die *HAT* se definisie hiervan is dieselfde (Schoonees ea 1970:180).



*Figuur 5: 'n Voorbeeld van pikturale humor oor die internet*  
(Internet 2000:gp)



Dit beteken nie dat enige grap oor onthoofding per se deur die Franse en Japannese begryp sou word nie. 'n Japannese mag dalk onbekend wees met die guillotine en spesifieke persone, soos Marie Antoinette. Situasies en norme wat by sulke grappe betrokke is, sal noodwendig ook verskil. Die term *galgehumor* word nie altyd aangewend soos die bogenoemde woordeboeke dit definieer nie – dikwels word enige spottery met aangeleenthede soos die dood, siekte, beserings of enigiets wat onaangenaam is hiermee verbind. Figuur 6 mag deur sommige mense geïnterpreteer word as galgehumor, terwyl ander dit sal beskryf as *siek humor*. Insgelyks mag figuur 8 sekere mense ontstel, terwyl ander dit lagwekkend vind.

Ongeag hoe galgehumor geïnterpreteer mag word, is daar weinig tekens van sodanige humor in Honiball se werk. Dié toedrag van sake kan myns insiens toegeskryf word aan Honiball se persoonlike humorsin, eerder as die beleid van die koerante en tydskrifte waarvoor hy werk gelewer het. Nogtans blyk daar 'n ooreenkoms te wees tussen sy siening van wat aanvaarbare humor mag wees en dié van die Afrikaanse leserspubliek ten tye van sy produksietydperk. Honiball se humorsin is dus grootliks beïnvloed deur sy kulturele agtergrond. Hoewel norme van aanvaarbaarheid mettertyd verander het tydens sy lewe, het hy klaarblyklik nie daarby aangepas nie. Hierdie eienskap dra by tot die mate van verouderdheid wat die humor van Honiball en sy tydgenote tans vertoon.

Grappe wat internasionaal gewild is, soos dié wat via die internet versprei word, is gewoonlik treffend omdat dit gewoonlik handel oor stereotipes, eerder as oor individue. Hierdie anonimiteit verseker dat die grappe verstaan en waardeur word deur mense wat niks met mekaar gemeen het nie (Mulkay 1988:199). Humor wat internasionaal oor kultuur- en landsgrense *swerf*, word dikwels met die oorvertelling of pikturale uitbeeldingsproses deur die verteller of tekenaar vertolk en aangepas om spesifieke toehoorders of lesers te pas, net soos in die geval van *folk tales* (Schmidt 1985:60). Ook is daar talle grappe wat eenvoudig nie vir almal eties aanvaarbaar (sien figuur 6) of vertaalbaar (sien figuur 7) is nie (mnr LRC Visser 2000:onderhoud).

Enige volksgroep, ten spyte van gemeenskaplike kenmerke wat hulle as behorende tot die betrokke groep identifiseer, bestaan uit individue, elkeen met unieke perspektiewe en





*Figuur 6: 'n Sensitiewe onderwerp*  
(Lefèvre 1998:252)



*Figuur 7: Nie direk vertaalbaar*  
(Schultz 1971:gp)



prioriteite. Opvoeding, generasieverskille en die invloed van geografiese verspreiding wat byvoorbeeld tot sogenaamde *streekhumor* aanleiding gee, het 'n bepalende impak op wat as humor beskou mag word deur een groep, terwyl 'n ander groep dit glad nie verstaan en as lagwekkend beskou nie (prof PW Grobbelaar 1999:onderhoud).

Die bestaan (onderskeidende kenmerke) van die *humor van 'n volk* is eerder gesetel in die *verskille* tussen volke se humor as in die ooreenkomste tussen groepe binne 'n volk se humor. 'n Voorbeeld hiervan is dat 'n Namakwalander en 'n Vrystater se humor mag verskil, maar nie so ooglopend as dié van 'n Engelsman en 'n Chinees nie. Só het die Engelsman Geipel die Amerikaners se humorsin as *irrational and zany* beskryf (1972:133). Herman Charles Bosman is beskryf as Suid-Afrika se leidende humoris (Gray 2001:9) en sy werk is óór taal- en kultuurgrense begryp en geprys. Juis dáárom skyn dit vreemd te wees dat hoewel hy die humor van Engelse skrywers soos William Shakespeare (1564-1616) - en dié van Amerikaners soos Mark Twain (1835-1910) - as inspirasie vir sy eie werk bestempel het, hy nie die sogenaamde *Cockney*-humor kon begryp nie. Hy het ook beweer dat hy niks snaaks aan *Punch* se tekeninge kon sien nie (Gray 2001:15). Bosman het veral aanklank gevind by Amerikaanse humoriste wat ná die Amerikaanse Burgeroorlog (1861-1865) op die toneel verskyn het (Gray 2001:14).

Tydgees en die verandering van sosiale prioriteite het meegebring dat enige vooroordele jeens die Amerikaners se puriteinse erfenis, plek gemaak het vir 'n groeiende liberale gees. Uit hierdie liberalisme het 'n gebrek aan ontsag vir gesag ontwikkel wat ook neerslag gevind het in die kunste van dié volk. Weens die Amerikaners se voorliefde vir die ontbloting van valshede (*debunking*), is dit 'n gewilde onderwerp in hulle satiriese werke, insluitende pikturale vorme daarvan (Barsley 1943:xv; Craven ea 1943:5-7; Lucie-Smith 1981:7). Tussen volke wat dieselfde taal deel, sal uiteraard 'n meer geredelike proses van wedersydse beïnvloeding voorkom. Die Amerikaners en Britte is sprekende voorbeelde hiervan (Craven ea 1943:4), hoewel daar steeds definitiewe verskille in voor- en afkeure ten opsigte van byvoorbeeld onderwerpe van bespotting blyk te wees (Barsley ea 1943:vii). Ook is daar ooreenkomste in humor-voorkeure by volke wat andersins geen merkbare verbintenis met mekaar het nie. Die voorliefde wat Amerikaners en Afrikaners vir grootliegkarakters het, is 'n voorbeeld hiervan. Die rede vir sulke voorkeure is blootstelling



daaraan en dat dit uit die volk self ontspring. Hoewel 'n *volksaard* ontwikkel uit gedeelde ondervindinge en omstandighede en Amerikaners en Afrikaners nie dieselfde historiese bewussyn deel nie, is daar ooreenkomste in die twee volke se geskiedenis, soos hul vroeëre pioniersbestaan en stryd om staatkundige onafhanklikheid (prof PW Grobbelaar 1999:onderhoud).

Richard Boston beweer in sy werk *An anatomy of laughter* dat die Franse taal besonder geskik is vir die uitdrukking van kwinkslae (*wit*), want dié taal leen hom tot 'n epigrammatiese vorm van uitdrukking (pittige gesegdes), terwyl die Engelse taal meer geskik is vir *humor* in die algemeen (1974:65). Die pikturale humoris sir David Low (1891-1963) het Boston se stelling onderskryf deur te beweer dat die Engelse 'n sin vir humor het, maar geen aanleg vir kwinkslae openbaar nie (1942:7). Hoewel bogenoemde stelling uiteraard 'n veralgemening is, wil dit voorkom asof 'n taal se geskiktheid vir die uitdrukking van sekere tipes humor 'n verdere invloed op die humor van verskillende volke kan hê.

Nieteenstaande bogenoemde feit bly die definiëring van humor of 'n spesifieke tipe humor steeds onderworpe aan interpretasie. In sy werk *Drawing for illustration* omskryf Lytton Lamb 'n **kwinkslag** as *the power of giving sudden intellectual pleasure by [the] unexpected combining or contrasting of previously unconnected ideas or expressions* (1962:100). Ook die *Collins Dictionary of the English Language* lê klem op *unexpected associations* en *contrasting [...] words* om hierdie humortipe te definieer (Hanks ea 1980:1664).

Nogtans word die aspekte van kontras en die onverwagte ook as bestanddele van humor in die algemeen bestempel (Greig 1923:245, 247), sodat die vraag ontstaan wat eintlik die verskil tussen kwinkslae en ander tipes humor is. Wanneer Low beweer dat Engelstaliges nie 'n aanleg vir kwinkslae openbaar nie, mag dit wees dat iemand anders wel die humor van 'n Engelsman as 'n kwinkslag interpreteer en dus van Low verskil ten opsigte van sy opinie van Engelse humor. Dieselfde argument kan ook ten opsigte van enige ander mening oor enige ander volk se humor aangevoer word. Dit onderskryf weer eens Henry Fielding



se stelling aangaande die wye verskeidenheid opinies oor humor, soos genoem aan die begin van hierdie hoofstuk.

Britse humoristiese literatuur het 'n lang en ryke geskiedenis en is bestempel as een van die *major glories of civilized man* (Craven ea 1943:41), terwyl die atmosfeer waarin die Engelse leef as ideaal vir humorskepping bestempel is. In sy boek *English humour* maak JB Priestley die stelling dat die Engelse 'n gevoel vir ironie en 'n begrip vir die absurde openbaar. Hy spreek die mening uit dat humor onmoontlik sou wees indien daar nie 'n beskaafde gemeenskap bestaan nie, aangesien humor uit hierdie samehorigheid en interaksie tussen lede van die gemeenskap gegenereer word (Priestley 1976:9).

Hiervan kan afgelei word dat daar 'n verband bestaan tussen die humor en die ontwikkelingspeil wat 'n spesifieke gemeenskap bereik het. Volgens JC Gregory hang die voorkoms van simpatie in humor saam met die peil van 'n volk se ontwikkeling. Daar blyk 'n verband te wees tussen toegang tot kennis en 'n verbreiding van 'n mens of 'n groep se humorsin. Soos 'n kind se humorsin ontwikkel tesame met 'n toename in ervaring en intellek, net so ontwikkel dié van 'n volk (Gregory 1924:91, 98).

Dit blyk dat volksgroepe wel voorkeur gee aan humor wat in die eerste plek vir hulle verstaanbaar is, waarna 'n verdere siftingsproses plaasvind tot op individuele vlak. In die breër opset is aangeleenthede wat 'n hoë prioriteit by 'n spesifieke volksgroep geniet ook gewilde onderwerpe waarmee gespot word. 'n Voorbeeld hiervan is die populariteit van grappe oor die wensindroom by Australiërs. Weer eens is dit 'n geval van dit wat belangrik en aktueel is, aangesien dit stof tot humorskepping bied. Die kompeterende aard van die Australiese volk lei dus tot 'n hoë persentasie grappe oor sport en spesifiek oor wen en verloor (Davies & Berrell 1985:96; Jones 1985:79). Wanneer na die humor van 'n volk gekyk word, kan vasgestel word wat vir daardie volk belangrik is – oftewel 'n definisie van wat volkstipies is, is dikwels verskuil in die humor van 'n volk (Petr 1985:11).

Interkulturele beïnvloeding deur massamedia soos televisie dra daartoe by dat sekere grappe verstaanbaar mag word vir diegene wat dit voorheen nie sou snap nie. Die invloed van Amerikaanse *sitcoms* is merkbaar in die Afrikaanse ekwivalente daarvan. 'n Voorbeeld



is die TV-reeks *Orkney snork nie*, waar onder andere die Amerikaanse aanbiedingstyl onmiskenbaar is. Kort, pittige stellings word byvoorbeeld onderbreek deur die gehoor se gelag, soos georkestreer deur die spelleier.

Honiball wou vir sy eie volk skep en sy langdurige gewildheid, wat hoofsaaklik tot sy eie taalgenote beperk was, kan as bewys vir die sukses in sy strewe aangevoer word. Faktore soos die gebrek aan Afrikaanse strokies en die feit dat die Nasionale Pers sy werk *gedra* het, kan egter nie buite rekening gelaat word nie. Die vraag ontstaan dus: in hoe 'n mate was sy humor tipies Afrikaans? Aangesien Honiball Afrikaanssprekend was, kan aangeneem word dat hy 'n grondige begrip sou hê van wat tipies Afrikaans is. Die denke, prioriteite, voorkeure en die humor van die Afrikaanse volk was dus aan hom bekend. Weens sy kreatiewe persoonlikheid het hy sy volkgenote met insig bestudeer en as inspirasie vir sy humorskepping aangewend (NALN Cillié: toespraak 1983).

Enige omskrywing van *Afrikaanse humor* sou neerkom op 'n veralgemeende siening wat nie noodwendig deur 'n verteenwoordigende aantal persone onderskryf word nie. Ook hier speel die invloed van tydgees 'n rol, aangesien daar 'n voortdurende klemverskuiwing waarneembaar is by humor in die globale opset, maar ook by die humor van die Afrikaanssprekende in besonder (prof B Booyens 1999:onderhoud). Wortley beweer in haar bespreking van Afrikaanse humor gedurende die jare 1946 tot 1989 dat die Afrikaanssprekende se humor *deur die jare wegbeweeg het van konkrete ervaring uit-die-lewe tot die abstrakte grap-ter-wille-van-die-grap* (1992:49).

Die periode wat hierbo genoem word oorvleuel grotendeels met die tydperk waartydens Honiball pikturale humor (in Afrikaans) geskep het, naamlik ongeveer 1939 tot 1990 (sien hoofstukke 5 en 6). Die vraag is of Honiball se werk aan Wortley se kriterium gemeet kan word. Waar *Oom Kasper* as situasiekomedie tipies van die grap-ter-wille-van-die-grap is, kan *Adoons-hulle* as voorbeeld van die konkrete ervaring-uit-die-lewe beskou word. Aangesien *Oom Kasper* Honiball se vroegste skepping is en *Adoons-hulle* sy laaste, is *Adoons-hulle* hoofsaaklik satire, en dus nie blote grappe nie.



Satire is nie tyd- of plekgebonde nie en ook nie beperk tot die persoonlike ervaring van die skepper daarvan nie. Honiball se humor sou dus volgens Wortley se bevinding, in die teenoorgestelde rigting as dié van sy kultuurgenote ontwikkel het. Daar moet egter in ag geneem word dat sekere humortipes, soos *slapstick*, altyd gewild bly. Bowenal kan selfs empiriese navorsing nie altyd verkeerd bewys word nie – Wortley se bevindings in bogenoemde verband berus volgens Pretorius op 'n veralgemening (2003:onderhoud). Pretorius se stelling het meriete weens die verskille in individuele en streekshumor. Juis daarom is die gevolgtrekkings gebaseer op empiriese navorsing in sulke gevalle dubieus, want dit is haas onmoontlik om vas te stel of daar gebruik gemaak is van 'n verteenwoordigende (kontrole) groep.

**Strokieshumor** soos dié van Honiball is egter nie altyd onderhewig aan tendense wat van toepassing is op humor oor die algemeen nie. Die aanbiedingsvorm van pikturale humor is grootliks internasionaal gestandaardiseer sodat dit as sodanig herkenbaar is, ongeag die taal waarin die betrokke teks mag voorkom (mnr LRC Visser 2000:onderhoud). Tog mag die betrokke taal juis die tipiese humor van die betrokke volk bevat, soos idiomatiese uitdrukkings wat net eie is aan dié volk. Terwyl daar beslis elemente van volkshumor in Honiball se werk identifiseerbaar is, kan die internasionale karakter van die strokiesgenre nie buite rekening gelaat word nie. Honiball se werk kan dus ondersoek word vir volkshumoristiese elemente, maar nie summier as volkshumor in die breë sin beskryf word nie. Honiball se werk bevat ook ander elemente en is nie slegs humoristies nie.

Die rolprentregisseur Jamie Uys (1921-1986) beskryf Afrikaanse humor as *Boeremoedswilligheid* (Wortley 1992:5) en die pikturale humoris Abe Berry (1911-1992) noem dit *sterk en aards*, teenoor Engelssprekende Suid-Afrikaners se *Britse humor* [en die] *tragi-komiese humor* van die *townships* (Terreblanche 1991:21). Ook dr JC Pretorius is van mening dat *Afrikaanse humor*, soos Honiball dit verstaan het, nie soseer 'n tipiese, definieerbare humortipe is nie, maar dat hy daarmee 'n onderskeid tussen Afrikaanse en Engelse humor wou aandui (dr JC Pretorius 1999:onderhoud). Honiball het ook die strokiesreeks *Professor Verstrooi* wat omstreeks 1940 in *Die Burger* verskyn het as *Franse humor* bestempel. Hy was dus bewus van onderskeidende kenmerke tussen die inslag en voorkeure van volkshumor (Du Toit 1998:50).



Aangesien die grootste deel van die Afrikaanssprekende bevolking sedert die koloniale periode van die Suid-Afrikaanse geskiedenis op die platteland woonagtig was, het Afrikaanse humor oorspronklik 'n *landelike karakter* (dr JC Pretorius 1999:onderhoud). Die sogenaamde *boerse inslag* van Afrikaanse humor, in teenstelling met die veronderstelde *Britse humor* van die hoofsaaklik verstedelike Engelssprekende Suid-Afrikaner, is dus ten dele te wyte aan dié verskil in herkoms (Schröder 1973:2). Wanneer Honiball se strokiesreekse in oënskou geneem word, is hierdie inslag duidelik en in daardie opsig kan sy humor as verteenwoordigend van Afrikaanse volkshumor herken word.

'n Belangrike element van volkshumor is die aanbieding van die humor. Volgens die strokieskunstenaar Wim Bosman (sien hoofstuk 4) is *tipiese Boere-humor* die *droë humor van die platteland* wat meestal snaaks is in hóé dit gesê word, eerder as wát gesê word (mnr WR Bosman 1999:onderhoud). Hierdie aspek van volkshumor behels intonasie, aksent of uitspraak en ook tydsberekening, soos toegepas deur die verteller van die betrokke grap of humoristiese verhaal. Afrikaanssprekendes is ook lief vir grappe oor gesagsfigure (Wortley 1992:4), wat die gewildheid van grappe oor dominees verklaar (1992:64). Die versameling predikantgrappe wat voorkom in die boek *Waardig bly, broer* deur DCG Fourie (1971) (Honiball het dit geïllustreer), is 'n voorbeeld hiervan.

Baie van die nuanses en pittigheid van sulke humor gaan verlore indien dit in skriftelike vorm omgesit word, wat verklaar waarom dit gewild bly in mondelinge vorm. Tog is dit moontlik om segswyses en spraakvorme met sukses skriftelik weer te gee, soos in die geval van Herman Charles Bosman se verhale. In sulke gevalle is dit essensieel dat die skrywer intrinsieke kennis van die betrokke rolspelers moet hê (mnr WR Bosman 1999:onderhoud). Honiball het daarin geslaag om sy karakter Oom Kaspas met 'n unieke spreektaal toe te rus. Hoewel *Oom Kaspas* se sêgoed en aksent nie met 'n spesifieke streek in Suid-Afrika verbind kan word nie (MS JC Pretorius 2000), is dit moontlik om hom as 'n plattelandse Afrikaner te identifiseer. Die spotprenttekenaar Gary Larson beweer dat na aanleiding van die nuanses en ritmes in pikturele humoriste se werk, afgelei kan word van watter volksgroep hulle deel uitmaak (1991:134).



Die humor van die plattelandse Afrikaanssprekende kan ook van streek tot streek verskil, hoewel dit deur Afrikaanssprekendes dwarsoor die land weens gemeenskaplike kultuurgoedere en 'n gedeelde historiese bewussyn begryp en waardeer word. Só ook geniet die stedelinge, hetsy Kapenaars of Vrystaters die humor van Leon Schuster of grappe oor die denkbeeldige karakter Koos van der Merwe, want die realiteit van die karakter is onbelangrik, solank die humor uit die volk ontspring en die volk uitbeeld (prof PW Grobbelaar 1999:onderhoud).

Sekere veranderlikes bemoeilik die omskrywing van volkshumor. Individuele smaak is een van hierdie wisselende aspekte, want spesifieke onderwerpe is vir sekere persone snaaks en vir ander onaanvaarbaar, soos galgehumor (Larson 1991:164) (sien figuur 8), of grappe met 'n verwysing na seksuele onderwerpe (Zaidenberg 1959:130). Die (debatteerbare) inhiberende invloed van die Calvinisme op die Afrikaanssprekende skyn in hierdie opsig ook 'n rol te speel, asook dat die *ernstige* verhef word bo die *komiese* (Van Zyl 1995:12). Hoewel die reaksie op sekere religieuse beïnvloeding pretensieus mag wees, het selfs sodanige gedrag 'n inhiberende invloed op 'n gemeenskap, aangesien norme en gepaardgaande groepsdruk geskep word om dié norme te handhaaf (mev E Kruger 2002:onderhoud).

Alle Afrikaanssprekendes kan nie as *ernstig* of *geïnhibeer*d uitgemaak word nie, want benewens individuele verskille is *die Afrikaner* of *Afrikaanssprekendes* in talle gemeenskappe met eie gebruike en sienings oor 'n groot geografiese gebied versprei. Dit blyk dus dat humor wat handel oor dinge wat al hierdie mense gemeenskaplik raak, as *Afrikaanse humor* beskou kan word, maar steeds sal daar onderlinge verskille wees. Hiervan kan afgelei word dat hoe sterker die interne kohesie van 'n spesifieke kultuurgroep is, hoe duideliker behoort die humor van so 'n groep uitkenbaar te wees.

'n Ander bepalende aspek is die modes en moraliteit van 'n spesifieke tydstop of periode, soos JC Gregory dit in sy boek *The nature of laughter* stel: *The character and temperament of an age, as well as its common sense, are reflected in its laughter, and changes in habits of laughing are a moving index of the course of civilization* (1924:87). Hierdie voor- en afkeure wat humor en die humor van volksgroepe beïnvloed, is uiteraard ook op die



"OK, one more time and it's off to bed for the both of you ...  
'Hey, Bob. Think there are any bears in this old cave?' ...  
'I dunno, Jim. Let's take a look.'"

*Figuur 8: Galgehumor*  
(Larson 1991:gp)



Afrikaanssprekende van toepassing. Die humor van 'n volksgroep toon ook voortdurend ontwikkeling wat gekoppel kan word aan die groei en modernisasie wat met tyd voorkom. Hiermee onderskryf Gregory dus Priestley se siening aangaande die verband tussen humor en vlak van ontwikkeling.

Myns insiens is die bepalende element wat humor betref eerder toeganklikheid of blootstelling aan groter en selfs oorkoepelende verwysingsraamwerke, eerder as ontwikkelingspeil – 'n Afrikaanssprekende woonagtig op Bitterfontein of Ladismith kan die humor van Amerikaanse en Engelse *sitcoms* leer ken deur middel van televisie en hierdie blootstelling aan ander kulture en hul humor kan ook die humorsin van sodanige Afrikaanssprekendes beïnvloed, ongeag hul vlak van ontwikkeling.

Die gang van hierdie ontwikkelingsproses hang saam met beide interne (plaaslike) en eksterne (globale) invloede. Só speel politiek dikwels 'n rol in die ontstaan van nuwe humoristiese neigings en simbole. Die strokiesreeks *Madam & Eve* het groot gewildheid verwerf deur daaglikse gebeure in die Suid-Afrikaanse samelewing te satiriseer (Francis ea 1999:3; Van Bosch 1997:8) (sien figuur 9). Hierdie reeks word deur die skeppers daarvan (Steve Francis, Harry Dugmore en Rico Schacherl) as internasionaal van aard beskryf en daarom word dit globaal bemark, ondanks die reeks se sterk Suid-Afrikaanse karakter (Van Bosch 1997:8). Aangesien die hooftema van die reeks, naamlik die politieke situasie in Suid-Afrika, welbekend is in lande soos Denemarke waar dit bemark word (Francis ea 1997a:gp), is die karakters en milieu verstaanbaar en het die satire ook dáár trefkrag.

Die impak van hierdie reeks se satire sal ook verskil van groep tot groep binne die Suid-Afrikaanse samelewing. Dít ten spyte van die feit dat lede van al die plaaslike taalgroepe weens gedeelde ondervindinge begrip sal hê van wat in hierdie reeks uitgebeeld word. Taal- en agtergrondsverskille sal bepalend wees of Suid-Afrikaners aanklank vind by hierdie of enige ander strokie, asook die tipe humor wat in *Madam & Eve* in besonder voorkom. Hierdie reeks word juis bestempel as Suid-Afrika se suksesvolste strokiesreeks omdat dit mense van alle groepe in die land vir hulself laat lag. Daar is dus 'n element van self-indentifikasie ter sprake en aangesien assosiasie met karakters in strokies bydra tot die



*Figuur 9: Kommentaar op die Suid-Afrikaanse samelewing  
(Francis, Dugmore & Rico 1995:52)*



trekrag daarvan, verklaar dit grotendeels die gewildheid van die reeks (Francis ea 1997a:gp).

Wanneer verskillende kultuurgroepe vir eeue lank binne dieselfde landsgrense saamleef, soos dit in Suid-Afrika die geval is, is kulturele kruisbestuiwing onvermydelik (Schmidt 1985:65). Hierdie beïnvloeding sluit volksverhale en -grappe in. Indien die veronderstelling gehuldig word dat volkshumor omskryf kan word as humor wat inslag vind by 'n volk ('n goep met kulturele bande), kan aanvaar word dat Afrikaanssprekendes, Engelssprekendes, asook die talle ander taalgroepe in Suid-Afrika by mekaar leen. Dit wat dan inslag vind by elke afsonderlike groep, sal deur middel van 'n natuurlike siftingsproses opgeneem word in die onderskeie kultuurgroepe se volkshumor as *humoristiese leengoed* (prof PW Grobbelaar 2000:onderhoud). Weens die verskil in kulturele agtergronde en perspektiewe tussen die kultuurgroepe sal daar egter nie 'n *nasionale* of *Suid-Afrikaanse* humor ontwikkel nie. Die rede hiervoor is die feit dat geeneen van die betrokke kultuurgroepe oorheersend is en dus die ander kan absorbeer soos in Australië of die VSA die geval skyn te wees nie. Hoewel swartmense die grootste etniese groep in Suid-Afrika is, word 'n taal soos Xhosa hoofsaaklik plaaslik en deur swartmense gepraat en geskryf. Daar kan dus aangeneem word dat die humor van Xhosas nie 'n noemenswaardige impak op Suid-Afrikaners van ander taalgroepe sal hê nie. Engels, as die taal wat deur die meeste Suid-Afrikaners verstaan word, sal eerder in 'n posisie wees om humor oor taal- en etniese grense te neem. Wanneer 'n grap oor 'n Suid-Afrikaanse tema handel, beteken dit nie dat dié grap 'n voorbeeld van *Suid-Afrikaanse humor* is nie. Honiball se werk is soms deur kommentators soos prof Felix Lategan as sodanig beskryf (1985:46-47), hoewel dit te betwyfel is dat byvoorbeeld 'n Barolong daarvoor sal lag, terwyl 'n sogenaamde Kaapse Kleurling dit mag geniet omdat die humor binne sy/haar verwysingsraamwerk mag val.

Ten spyte van die feit dat **pikturale humor** tradisioneel as iets oppervlakkigs en dus as minderwaardig beskou word deur veral opvoedkundiges, kan nie ontken word dat die gewildheid en volume daarvan wêreldwyd bewys lewer dat dit 'n invloed het op miljoene mense nie. Wanneer na die Britse, Amerikaanse en Japannese markte gekyk word, blyk dit dat strokies deel geword het van die *volksliteratuur*. Die invloed van strokies op die jeug was haas onberekenbaar, veral gedurende die dekades kort ná die Tweede Wêreldoorlog



toe Honiball se werk ook bekend geword het. Op etiese en literêre gebiede en wat die vorming van 'n sin vir humor betref, het strokies beslis 'n groot impak op etlike geslagte jongmense, maar ook volwassenes gemaak (Craven 1943:246). Teen 1944 is in die VSA alleen 15 miljoen dollar jaarliks aan strokiesboeke bestee. In die daaropvolgende dekades het die omset van hierdie tipe boeke vinnig toegeneem (Cholet 1944:3).

Pikturale humor is 'n vorm van kulturele selfuitdrukking – die groot hoeveelheid strokies wat oor byvoorbeeld tipies-Amerikaanse lewensomstandighede en -aktiwiteite handel, is tekenend van dié fenomeen. Kunstenaars het in Europa begin om die lewe rondom hulle humoristies uit te beeld toe die beperkende invloed van die kerk getaan het. Sodoende het satire in pikturale vorm in Westerse kulture ontwikkel (Cholet 1944:3). Die verskillende Westerse kultuurgroepe het mettertyd elkeen pikturale humor geskep wat eie is aan hulle eie opvattinge van humor (sien 1.4).

Mettertyd het pikturale humor wêreldwyd versprei, soos byvoorbeeld strokiesboeke in Japan, wat 'n direkte gevolg was van die Amerikaanse besetting van dié Oosterse land na die Tweede Wêreldoorlog (Loveday & Chiba 1986:163). Sodoende is die Amerikaanse kultuur en volkshumor ook aan die Japannese volk bekendgestel, soos dit in die strokies uitgebeeld is. Tans is strokies 'n hoogs populêre medium van vermaak in Japan en stewig gevestig in die kultuur van sy volk. Nie net kan hierdie strokies as 'n weerspieëling van die Japannese gemeenskap beskou word nie, maar ook het dit 'n groot invloed op die gemeenskap. Dit blyk byvoorbeeld dat die gebrek aan satire in Japannese strokies tekenend is van dié volk se tradisionele aanvaarding van gesag (1986:169).

Freud het verklaar dat drome, grappe, ongelukke en kinderervarings nou verband hou met die mens se leefwyse en wêreldbeskouing (Measham 1981:7). Hy was dus van mening dat humor 'n beduidende invloed op mense het, aangesien hy grappe op 'n gelyke vlak plaas met ander belangrike ervarings in mense se lewens. Wanneer die invloed van die massamedia soos televisie en pikturale humor soos strokies in ag geneem word, kan hierdie bewering in perspektief geplaas word – veral kinders is geneig om die modes, houdings, gebare en komiese uitdrukkings van hul heldefigure na te boots (Loveday & Chiba 1986:168).



Wanneer volkskultuur bestudeer word, word gekyk na aspekte soos die godsdienstige gebruike, die openbare lewe, volksliedjies en ook die humor van die volk. Volgens Wortley word humor dan ook onder volkskultuur, spesifiek geestelike volkskultuur, ingedeel (1992:4). Humor is egter nie noodwendig volkskultuur nie - byvoorbeeld wanneer dit deur 'n patrisiër gebesig word, is dit immers 'n voorbeeld van patrisiërkultuur. Humor kan op fisiese wyse verbeeld word, soos in die geval van pikturale humor.

Volgens *Chambers's Encyclopaedia* is satire een van die mees geskikte hulpmiddele vir die historikus, aangesien dit 'n prentjie skilder wat die mense, hul lewenswyse, modes, smake en voorkeure, asook die opinies of denkpatrone van 'n spesifieke tydperk, uitbeeld. Om hierdie (en ander) redes het satire (as humoristiese werk) historiese, literêre en etiese waarde (1895:168). Burden en Ekermans klassifiseer grappe onder *woordkuns*, wat daarop neerkom dat die grap saam met elemente soos *uitdrukings* en *gesegdes* en ook *vertellings* ingedeel word (2001:38-39) – dus kommunikasiewyses wat die denkpatrone, gelowe, lewensbeskouings, ensovoorts van 'n volk uitbeeld.

Dr Wium van Zyl beweer in sy artikel *Volkshumor in die Afrikaanse poësie* dat indien iemand soos Langenhoven sukses behaal het met 'n spesifieke werk, daar aangeneem kan word dat die humor wat in sodanige werk vervat is, 'n aanduiding gee van wat die volkshumor op daardie stadium was (Van Zyl 1995:12). Alhoewel humor, veral satire, gewoonlik geskep word om 'n spesifieke groep mense op 'n spesifieke tydstip te bereik, is die navorsingswaarde daarvan nie tydsgebonde nie.

## HOOFSTUK 2

### PIKTURALE HUMOR AS GLOBALE VERSKYNSEL

Uit die vorige hoofstuk het reeds geblyk dat die begrip *humor* talle betekenisse kan hê weens die vele fasette daarvan, asook die subjektiewe interpretasies wat daaraan gekoppel word. Wanneer humor pikturaal uitgebeeld word, is genoemde betekenisse inderdaad visueel waarneembaar. Die individuele style, tegnieke en doelstellings van die skeppers van pikturale humor dra by tot die groot diversiteit in tipes. Om orde te skep uit die moontlike verwarring wat hierdie verskeidenheid meebring, word pikturale humor in verskillende genres (kunstipes) onderverdeel en bespreek.

#### 2.1 Humoristiese illustrasies

*Humoristiese illustrasies* word nie as pikturale humor geklassifiseer nie. Ter wille van duidelikheid word die redes daarvoor uiteengesit sodat onderskeid gemaak kan word tussen humoristiese illustrasies en die onderskeie tipes pikturale humor, naamlik spotprente, karikature en strokies.

Die term *illustrasie* word gewoonlik gebruik wanneer 'n spesifieke teks deur 'n meegaande pikturale afbeelding verduidelik word of 'n sekere begrip byvoorbeeld ook in grafiese terme verduidelik word. Daar is dus sprake van woorde wat met die betrokke prent geassosieer word. Die term word ook gebruik as die betrokke teks bloot deur 'n tekening (of foto) versier word (Lewis 1987:9; Zaidenberg 1959:16). Humor mag teenwoordig wees of nie. Indien wel, sal humor hoofsaaklik dien as 'n strategie om die aandag van die leser te trek, soos in die geval van advertensies (*The New Book of Knowledge* 1985:128). 'n Illustrasie kan ook humoristies wees wanneer dit byvoorbeeld in 'n humoristiese boek gebruik word om sekere komiese situasies pikturaal uit te beeld. Só 'n prent is egter nie 'n spotprent as die situasie wat dit uitbeeld nie as sodanig begryp kan word sonder die meegaande teks nie, want dan bly dit slegs 'n illustrasie van die teks. Hoewel die bron van só 'n illustrasie dan humoristies is, is dit nie tegnies gesproke 'n *humoristiese illustrasie* nie. RF Kennedy beweer dat dit soms moeilik is om te onderskei tussen *humoristiese*



*illustrasies* en bona fide pikturale humor, veral indien die betrokke illustrasie sonder 'n verklarende byskrif is. Indien die betrokke prent 'n spesifieke idee oordra, is dit 'n aanduiding dat dit wel 'n spotprent of karikatuur is (Kennedy 1976:153) en nie 'n *humoristiese illustrasie* nie. Die motief van die skepper van die pikturale uitbeelding gee dus 'n leidraad waarvolgens 'n onderskeid tussen pikturale humor en *humoristiese illustrasie* gemaak kan word.

Bert Cholet spreek in sy boek *The all-American art of cartooning* die mening uit dat die Britte 'n voorliefde vir humoristiese illustrasies het. Volgens hom is dié prente *painstakingly drawn illustrations with humorous explanatory captions*. Hy maak die stelling dat sulke prente nie daarin slaag om 'n humoristiese atmosfeer te skep nie en dat die fyn detail van hierdie hoogs-afgeronde prente die kyker se oë vermoei (1944:9). Hiervan kan afgelei word dat *humoristiese illustrasies* probeer om die realiteit van 'n spesifieke toneel uit te beeld eerder as om dit te eksploiteer vir moontlike humor wat daarin opgesluit mag wees. Twee verskillende tipes vermaak word dus ten doel gestel – illustrasie teenoor humor.

Die vroegste grappige prente in die Engelse tydskrif *Punch*, wat een van die eerste humoristiese tydskrifte van sy soort was (gestig in 1841), was inderwaarheid meestal suiwer grafiese kuns, selde *humoristiese illustrasies* en beslis nie pikturale humor soos dié terme tans verstaan word nie (sien figuur 10). Soms kan van die byskrifte afgelei word dat die tekenaar wel die betrokke toneel humoristies wou uitbeeld, hoewel nie volgens die konvensies van pikturale humor, soos byvoorbeeld die distorsie van gelaatstrekke nie (Lamb 1962:99-100; Vernon 2000:10). Die werk van Bernard Partridge, die toonaangewende tekenaar van *Punch* vir byna vyftig jaar, is beskryf as humorloos, maar tegnies bedrewe, sodat dit vandag leweloos en vervelig voorkom (Geipel 1972:86). Humoristiese illustrasies bevat ook *naïewe snaaksigheid*, terwyl pikturale humor doelbewus 'n idee probeer oordra (Lynch 1927:6).

Humoristiese illustrasies het wel historiese waarde, aangesien inligting aangaande sosiale bedrywighede, kleredrag, belangrike gebeurtenisse en so meer daardeur ingewin kan word, net soos in die geval van pikturale humor (sien figuur 11).





**Figuur 10:** Slegs die byskrif dui op die humoristiese aard van die tekening: "Haven't you heard? She's got married again."  
(Geipel 1972:88)



"Look, Dear! There's your husband going in to supper with Mrs. Scudamore—a dangerously attractive woman. Let me warn you!"  
"How good of you! How I wish he was going in to supper with you, dear, instead!"

**Figuur 11:** Inligting oor sosiale gebruike kan pikturaal oorgedra word  
(Low 1942:28)



Clement Greenberg beweer dat die beoefenaars van primitiewe of naïewe kuns meestal vanuit die lae middelklas kom, wat die oeroue kreatiewe drang van die volksmens voortbring. Hierdie amateur-kunstenaars is gewoonlik óf te arm óf te geïsoleerd óf albei om gesofistikeerdheid in hul kuns te bereik, aldus Greenberg (1961:129). Daarvolgens kom dit voor dus dat eksponente van humoristiese illustrasies hoofsaaklik die laer ekonomiese groepe sal verteenwoordig en dat daar daarom dikwels 'n verband tussen humoristiese illustrasies en volkskuns kan wees. Gewone illustrasies, soos byvoorbeeld dié wat in storieboeke voorkom, word egter meestal deur professionele kunstenaars gedoen, wat beteken dat hulle opgelei is om spesifiek hierdie werk te verrig.

## 2.2 Spotprente

### 2.2.1 Begripsomskrywing

Die term *cartoon* word merendeels verkeerdelik aangewend deur die algemene publiek sowel as sogenaamde vakkundiges op die gebied van grafiese kuns. Karikature, strokies en animasieprente word dikwels op lukrake wyse as *cartoons* bestempel (Kloppers 1990:12; *The World Book Encyclopedia* 1988:263), wat daarop neerkom dat enige vorm van pikturale humor as sinoniem met *cartoon* beskou word. Die Afrikaanse ekwivalent van *cartoon*, naamlik *spotprent*, is meer beskrywend van die doel en fisiese voorkoms van hierdie pikturale genre. Nogtans is die volgende woordeboekomscriwing nie spesifiek genoeg om daarvolgens tussen die verskillende tipes pikturale humor te onderskei nie: volgens die *HAT* is 'n spotprent 'n prent wat iemand of iets komies of belaglik voorstel, veral gebruik as politieke middel in koerante (Odendal ea 1988:1050). Spotprente kan uiteraard ook nie-polities van aard wees.

Die *Encyclopaedia Britannica* beskryf ook die funksie van spotprente, maar toon nie die verskil tussen 'n spotprent en 'n karikatuur aan nie: *pictorial parody, almost invariably a multi-reproduced drawing, which by the devices of caricature, analogy and ludicrous juxtaposition sharpens the public view of a contemporary event, folkway or social trend* (1984:909).



Aangesien *karikatuur* as een van die tegnieke van die spotprentkuns benoem word, kan wel van laasgenoemde definisie afgelei word dat daar onderskeid tussen die terme *karikatuur* en *spotprent* getref kan word. Selfs skrywers van artikels en boeke oor pikturale humor verwar dié terme of bestempel dit pertinent as *sinonieme* (Kloppers 1990:23; Kotzé 1988:23), soos in die boek *Spotprente van die Anglo-Boereoorlog* (Van Schoor 1981:7). Die feit dat die verskillende tipes pikturale humor met verloop van tyd so na aan mekaar ontwikkel het dat dit as't ware met mekaar ineengestremel geraak het, is grootliks daarvoor verantwoordelik dat hierdie terme oorkoepelend aangewend word (Schoonraad & Schoonraad 1989:13).

*Die Ensiklopedie van die Wêreld* beskryf die spotprent soos volg: [*'n*] *satiriese tekening as uitdrukkingsmiddel van kritiek of maatskaplike protes teen persone, instellinge of gebeurtenisse. Die spotprent is nie 'n presiese beeld van die getekende onderwerp nie, die wese van die persoon of situasie word geskets* (Albertyn ea 1975:255). Hoewel dié definisie verkeerdlik alle spotprente as satire bestempel – dit kan ook bloot humoristies van aard wees – is dit korrek dat hierdie kunsvorm op die wesenlike aard van die onderwerp van spot konsentreer en nie op basiese tekentegnieke nie.

Die ontstaan van die term *cartoon* in sy huidige betekenis bied 'n aanduiding van die verwarring aangaande hierdie term. Tot en met die middel van die 19de eeu het dit verwys na enige lyntekening wat as voorbereiding vir groter en meer afgeronde werk gebruik is (Chambers & Chambers 1885:800; Kotzé 1988:19; *The World Book Encyclopedia* 1988:263). Skilders het gewoonlik 'n voortekening gemaak waaroor hulle dan geskilder het, meestal in die geval van tapisserieë en muurskilderye (Ilson ea 1984:277; Mayer 1973:348; Schoonraad & Schoonraad 1989:13). In laasgenoemde geval is op klam muurpleister gevef (*fresco's*) en aangesien foute op daardie stadium nie gekorrigeer kon word nie, is van gedetailleerde voortekeninge gebruik gemaak om die beoogde komposisies presies korrek uit te voer. Hierdie voortekeninge, in Italiaans bekend as *cartone*, het dus geen humoristiese betekenis gehad nie (Geipel 1972:13; Hammerton 1981:10; Vernon 2000:10).



In 1843 het 'n gebeurtenis plaasgevind wat egter 'n assosiasie-verskuiwing meegebring het. Die huidige Britse parlamentsgeboue was feitlik voltooi en aangesien daar besluit is om dit met *fresco's* te versier, is 'n kompetisie uitgeskryf vir kunstenaars om voorstelle in die vorm van *cartoons* (voorsketse) in te stuur. Sommige voorstelle was so grotesk dat die tekenaar John Leech gevra is om 'n aantal daarvan te reproduseer vir *Punch*, wat bekend sou staan as *Mr Punch's cartoons*. As gevolg hiervan het die publiek *cartoons* voortaan met spotprente geassosieer (Kotzé 1988:19-20; Schoonraad & Schoonraad 1989:13-14; Spielmann 1969:187). Mettertyd is enige grafiese kommentaar op menslike gedragspatrone só genoem (Geipel 1972:14).

Ten spyte van die groot verskeidenheid stylvariasies en onderlinge beïnvloeding tussen kunstenaars is dit in die meeste gevalle moontlik om 'n spotprenttekenaar se nasionaliteit en ouderdom te skat deur op stilistiese maniere en humor-voorkeure te let. Die invloed van kultuur en tydges is dus weer eens hier ter sprake. Dit bly egter problematies om spotprenttekenaars volgens stilistiese kriteria in groepe of skole te kategoriseer. Styl is ook nie 'n bevredigende kriterium waarvolgens onderskei kan word tussen humoristiese en nie-humoristiese tekeninge nie. Dit blyk dat dit eerder die inhoud van 'n tekening en nie die uiterlike vorm daarvan is nie, wat bepaal of dit as pikturale humor al dan nie geklassifiseer kan word (Geipel 1972:18).

Op die keper beskou, lê die een ware onderskeidende kenmerk tussen komiese en nie-komiese kuns in die uitgangspunt van die skepper daarvan. Hoewel dit onverstaanbaar mag wees waarom die werk van vorige geslagte pikturale humoriste vir hul tydgenote humoristies was, is dit steeds vandag duidelik dat hulle probeer het om te amuseer (Geipel 1972:21). Hoewel die feit dat humor eie kan wees aan 'n bepaalde volk of groep ook 'n rol speel by die beoordeling van die werk van vroeëre pikturale humoriste, behoort dit steeds vir die navorser moontlik te wees om te bepaal of 'n tekening bedoel is om humoristies van aard te wees (Craven 1943:4).

Die invloed van volkhumor kan volgens die pikturale humoris David Low (1891-1963) ook waargeneem word in die werk van die vier Ou Meesters Bruegel, Hogarth, Gillray en Daumier. Low beweer dat hoewel elkeen van die kunstenaars hul individuele



persoonlikhede in hul werk openbaar, hulle ook hulle onderskeie nasionaliteite daarin openbaar: Hogarth die bedaarde, realistiese Engelsman, Bruegel die stroewe, droë Belg, Gillray die sarkastiese, ongeskikte Skot en Daumier die aggressiewe, emosionele Fransman (Low 1942:9). Hoewel Low se stelling op veralgemenings berus, is sy beskrywings nogtans gebaseer op die siening van die massa, terwyl die aanwending van hierdie veralgemenings in karikature (ook ander tipes pikturale humor) sodanige (veralgemeende) opvattinge verder versterk. Sosiolektiese grappe, waar een klas mense met 'n ander spot, byvoorbeeld rykes met armes, is nog 'n tipe humor wat sy verskyning in veral sosiale spotprente maak (Pretorius 1995:40).

Wanneer die motief vir die skepping van individuele spotprente ontleed word, word dit duidelik dat hulle in twee hoof-kategorieë verdeel kan word, naamlik die sogenaamde *sosiale* en *politieke* spotprente (Kotzé 1988:24). Albei hierdie tipes spotprente, inderdaad alle tipes humor, bied 'n geleentheid om openlik te lag, sonder inhibisie en vrees vir sensuur. Behalwe vir die kunstenaar se tekentalent per se, voeg die spesifieke vermoë van 'n kunstenaar om 'n idee effektief oor te dra, 'n unieke dimensie tot die waardering vir so 'n kwinkslag, toe naamlik die intellektuele plesier wat die lesers put uit die gewaarwording van dit wat die kunstenaar aan hulle wil oordra (Geipel 1972:40).

Spotprente het deur die jare verander om aan te pas by veranderende omstandighede, juis om hierdie omstandighede te kan uitbeeld. Só het spotprente ook onder verskillende name bekend gestaan – *mad(de) designs*, *hieroglyphics*, selfs ook *caricatures* (die kru koperplaat-afdrukke van die 18de en 19de eeue) (Spielmann 1969:186). Die term *cartoon* word ook algemeen (weer eens foutiewelik) gebruik wanneer verwys word na **geanimeerde tekenprente** (Ilson ea 1984:75). Laasgenoemde ressorteer onder elektroniese media (Kagelmann 1976:10) en is dus nie van belang vir hierdie studie nie.

### 2.2.2 Historiese ontwikkeling

Hoewel humor nie noodwendig 'n essensiële deel van spotprente hoef te wees nie – satire word byvoorbeeld nie deur almal as lagwekkend ervaar nie – is elemente daarvan waarneembaar in die vroegste grafiese kunsvorme, soos sekere rotstekeninge wat uit die



steentydperk dateer. Indien die skeppers daarvan bedoel het om humor uit te beeld, kan dié werke dus as 'n vroeë vorm van spotprente beskou word (indien dit losstaande prente is en nie prente in serievorm nie, want dan kan dit as strookprente beskou word). Gedurende die Middeleeue was daar 'n sterk neiging na die uitbeelding van groteske fisiese afwykings met die doel om te bespot of te verkleiner. Voorbeelde van hierdie tendens was die draakkopsuiers wat kerkgeboue versier het – hoewel laasgenoemde nie spot as doel gehad het nie (die doel was die afwering van die bose), is dit in dieselfde styl gedoen. Satiriese elemente het ook voorgekom in die werke van verskeie bekende skilders, soos die reeds vermelde Pieter Bruegel (ook gespel *Brueghel*) die Ouere (c1525-c1569), hoewel dié skilderye as voorbeelde van die skone kunste beskou word en nie as pikturale humor nie (Hughes 1969:83; Schoonraad & Schoonraad 1989:11) (sien figuur 12).

Vanaf die 15de eeu het spotprente, asook karikature met 'n politieke inhoud, 'n groter afset geniet weens die uitvinding van die houtblok-drukmetode. In die 18de en 19de eeue het spotprente 'n belangrike rol gespeel in die vorming en verspreiding van politieke ideologieë, aangesien ook armes en ongeletterdes dié prente kon verstaan en bekostig (Schoonraad & Schoonraad 1989:11; Loveday & Chiba 1986:162). Teen 1770 was daar reeds meer as 400 drukperse in Londen in werking (Vernon 2000:11).

Die 18de-eeuse pikturale satirici, waarvan **William Hogarth** (1697-1764) die bekendste is, het die inisiatief in Brittanje geneem om hulle landgenote te vermaak en terselfdertyd op te voed. Hogarth het kritiek gelewer op beide sosiale en politieke aangeleenthede en word deur sekere akademici as die vader van die moderne spotprent beskou (Low 1942:10; *The New Book of Knowledge* 1985:125). Hy was die eerste spotprenttekenaar wat humoristiese tonele uitgebeeld het sonder om oormatig klem te lê op groteske oordrywing van byvoorbeeld fisiese afwykings (Schoonraad & Schoonraad 1989:11) (sien figuur 13). Nieteenstaande die feit dat hy nie op karikatuur-tekentegnieke staatgemaak het om humor te skep nie, was sy werk nie blote humoristiese illustrasies nie. Hy het doelbewus gepoog om deur middel van sy tekeninge te vermaak en idees oor te dra. Daarom is sy werk beslis pikturale humor (spotprente).





*Figuur 12: 'n Allegoriese skildery deur Bruegel  
(Chambers ea 1979:408)*



*Figuur 13: Hogarth het kommentaar gelewer  
op die Britse samelewing  
(Low 1942:11)*



Hogarth was ook 'n pionier in die toepassing van die tegniek om die fokus op die onderwerp van sy spot te vestig, eerder as die nabootsing van realisme. Daarom is agtergrond en onnodige detail vereenvoudig in die soeke na dramatiese effekte (Schoonraad & Schoonraad 1989:12). Hierdie tegniek sou mettertyd 'n kenmerk van etlike geslagte pikturale humoriste se werk word (*The World Book Encyclopedia* 1988:263) en in baie gevalle is vereenvoudiging tot ongekende uiterstes gevoer, wat daartoe gelei het dat pikturale humor as *grafiese snelskrif* beskryf is (Fransen 2000:1, 6; Vernon 2000:9).

Een van die kunstenaars wat *Hogarth se tradisie* buite Brittanje voortgesit het, was die Franse meester **Honoré Daumier** (1808-1879), op sy beurt weer deur sommige kritici as die vader van die moderne spotprent beskryf (*The World Book Encyclopedia* 1988:267) (sien figure 14a en b). Soos Hogarth was hy ook 'n skilder (Knopf ea 1979:gp; *The New Book of Knowledge* 1985:125), maar hy het as pikturale humoris beroemdheid verwerf. Daumier se sukses in hierdie genre het hom 'n gevreesde figuur in die politiek van sy land gemaak. In 1832 het hy tronkstraf uitgedien omdat hy 'n karikatuur van die Franse koning, Lodewyk Philips, geteken het (Du Val 1966:32; *The World Book Encyclopedia* 1988:267). Hoewel hy nie die laaste pikturale humoris sou wees wat weens sy werk vervolg is nie (Berry 1986:8), kom hulle gewoonlik weg met kritiek, wat selfs van 'n uiters beledigende aard kan wees. Ander joernaliste word dikwels weens soortgelyke aantygings vir naamskending aangekla (Geipel 1972:24, 25; Tyson 1989:gp).

In Noord-Amerika het pikturale humor met die kolonisasie posgevat, met Benjamin Franklin (1706-1790) as een van die bekendste beoefenaars daarvan. In die 1850's het spotprente gereeld in weeklikse nuusblaaië in die VSA begin verskyn. Thomas Nast (1840-1902) van *Harper's Weekly* was die uitstaande pionier van die Amerikaanse spotprentkuns (*Encyclopaedia Britannica* 1984:912; *The World Book Encyclopedia* 1988:267). Dit is opmerklik dat Amerikaanse spotprente reeds sedert die ontstaansjare daarvan die kenmerk vertoon het dat hulle min aandag aan artistieke detail gegee het, maar eerder op die trefreël (*punchline*) toegespits is. Dit word ook beskou as die vernaamste rede vir die fenomenale groei van pikturale humor in die VSA in die 20ste eeu (Schoonraad & Schoonraad 1989:12).



**Figuur 14a:** Daumier het die wreedhede van die Franse Rewolusie aangeval (Ashbee 1926:25)



**Figuur 14b:** Daumier se uitbeelding van koning Lodewyk Phillips (1834) (Feaver & Gould 1981:74)



Die belangrikheid van die onmiddellike trefvermoë by 'n spotprent word hiermee onderskryf – die gemiddelde leser van pikturale humor wil nie meer lang, gedetailleerde onderskrifte lees of ingewikkelde tekeninge met talle fyn genuanseerde lyne ontsyfer nie, maar verkies meestal as't ware onmiddellike gratifikasie (Nyberg 1998:6). Die vinniger pas van die twintigste eeu word dus ook gereflekteer in die tipe pikturale humor wat voorrang geniet by die massa.

Die rol van die pers as draer van pikturale humor kan nie gering geskat word nie – veral die Britse tydskrif *Punch* was verantwoordelik daarvoor dat etlike spotprenttekenaars selfs wêreldbekendheid verwerf het. Hiervan was John Leech (1817-1864), John Tenniel (1820-1914), George du Maurier (1834-1896) en Phil May (1864-1903) van die beroemdste en hulle het etlike geslagte Engelssprekendes vermaak en beïnvloed. Hoewel *Punch* nie die eerste tydskrif van sy soort was nie, was dit hoofsaaklik sy gewildheid wat aanleiding gegee tot die totstandkoming van soortgelyke publikasies in Europa en Noord-Amerika. Gedurende die vroeë 20ste eeu was dit egter Duitsland wat die toonaangewer van pikturale humor was. Daar het die tydskrif *Simplicissimus*, wat in 1896 gestig is, groot bekendheid verwerf (*Encyclopaedia Britannica* 1984:913), met tekenaars soos Olaf Gulbransson (1873-1958) wie se invloed selfs in Suid-Afrika waarneembaar was (Liebenberg 1989:51; Potgieter ea 1970:442; Scholtz 1973:11; Schoonraad & Schoonraad 1989:12).

Australiese en Nieu-Zeelandse spotprente is bekend vir hul kwinkslae en die individualistiese tekenstyle van die betrokke kunstenaars. Hierdie spotprenttekenaars het ook 'n betekenisvolle invloed op die ontwikkeling van die spotprent-genre in die VSA en Brittanje uitgeoefen. Talle tekenaars afkomstig van Australasië, soos die reeds genoemde Nieu-Zeelander David Low, het in bogenoemde lande betrekkings aanvaar en daar bekendheid verwerf. Die skeppings van baie Australasiërs wat nie buite hul landsgrense gaan werk het nie, is nie internasionaal bekend nie, aangesien hulle uitsluitlik vir hul eie mense geskep het en die humoristiese verwysingsraamwerk waarbinne hulle werk fungeer nie aan nie-landsgenote bekend was nie (Geipel 1972:133). Honiball se werk was ook nie bekend buite Suid-Afrika nie.



Die geskiedenis van die spotprent in Japan en ander lande in die Ooste skyn te dateer van ongeveer 1200 nC – afhangende van hoe dié term geïnterpreteer word. In die geval van Japan word 'n aantal tekeninge, vermoedelik deur die priester Toba Kakuyu, as van die vroegste voorbeelde van Japannese spotprente beskou. Hierdie spotprente beeld mense uit as diere en nie andersom nie. Soos Westerse spotprente, is die prente ook dikwels satiries van aard (UNESCO 1958:698). Hierdie vroeë spotprente, wat oor die algemeen meer gestileerd is as Westerse spotprente, is later gevolg deur werke wat 'n meer Westerse invloed openbaar, soos dié wat deur die Engelsman Wagman gepubliseer is in 'n tydskrif wat bekend was as *The Japan Punch*. Dié tydskrif was die voorloper van moderne Japannese spotprente, wat *ponchi*-prente genoem is – afgelei van *Punch*. Spotprente het 'n gewilde medium in Japannese joernalisme geword (Fransen 2000:10) sedert die nuusblad *Tokyo Pak* in 1905 gestig is. Die bekendste Japannese spotprenttekenaar was Okamoto Ippei, gebore in 1886 (UNESCO:699), maar ná hom het talle pikturele humoriste hoë aansien in Japan verwerf (Loveday & Chiba 1986:159).

Sedert die Eerste Wêreldoorlog is Japannese spotprente hoofsaaklik komiese *skilderye*, terwyl die tegniek van groteske verwringing van menslike gelaatstrekke voorheen gebruik is om morele waardes oor te dra. 'n Vervlakking in betekenis is dus tans waarneembaar (Loveday & Chiba 1986:169; UNESCO:699). Die huidige spotprente is meestal gemik op humor, eerder as om logiese argumente oor te dra. Kenmerkend van dié prente is die kombinasie van Japannese onkonvensionaliteit en (in Westerse terme) die beste kenmerke van Europese pikturele humor. Weens die groot aanhang wat pikturele humor geniet, het dit, soos in ander wêrelddele, ook in die Verre Ooste deel geword van die sogenaamde *populêre kultuur* (Horn ea 1976:35; Joshi 1986:213, 220; UNESCO 1958:699).

Sedert spotprente gereeld in nuusblaaie begin verskyn het, het daar 'n duideliker onderskeid tussen die sogenaamde politieke en sosiale spotprente ontstaan. Vandag is spotprente in só 'n mate deel van koerante en tydskrifte dat dit haas ondenkbaar is om hierdie tipe publikasies daarsonder voor te stel.



### 2.2.3 Tipes spotprente

Volgens *The World Book Encyclopedia* bestaan daar vyf hoofipes *cartoons*, naamlik strokies, illustratiewe, geanimeerde, grappige (sosiale) en redaktoriale (politieke) spotprente (1988:263). Hoewel die samevoeging van al hierdie tipes pikturele humor onder die term *cartoon* weer eens dui op die verkeerdelike gebruik van dié term, is laasgenoemde twee tipes wel korrek vermeld.

#### 2.2.3.1 Sosiale spotprente

Sosiale spotprente het ontspring uit die tradisie van sosiale protes. Hogarth was 'n groot kritikus van die Britse klassestelsel en het die Engelse koningshuis fel aangeval. Talle ander pikturele humoriste het ook deur hul tekeninge die uitspattige lewenswyse van die rykes teenoor die armoedige toestande waarin die armes hulle bevind het, uitgebeeld. Hierdie groot kontras in kulturele bedrywighede en besittings het dit vir die kunstenaars maklik gemaak om hulself satiries uit te druk. Tydens konfliktsituasies soos oorlog, is die waarde van die spotprent ook bewys, byvoorbeeld in die Napoleontiese Oorloë (1796-1815) (*Encyclopaedia Britannica* 1984:911) (sien figuur 15).

Spotprenttekenaars soos Hogarth en Daumier het die standarde en norme van pikturele satire gestel deur alledaagse handeling en gebruike soos die huwelik, prostitusie, die teater- en hoflewe oortuigend uit te beeld (*Encyclopaedia Britannica* 1984:914). Hulle tydgenote is aangegryp en beïnvloed deur die sienswyses van dié kunstenaars, terwyl latere geslagte ook indirek deur hulle nalatenskap en die tradisie wat deur hulle geskep is, geraak word. Met die verbetering van drukmetodes is die invloed van pikturele humoriste aansienlik uitgebrei. Nie net kon groter volumes kopieë gereproduseer word nie, maar het dit vir die kunstenaars ook moontlik geword om hulself deur middel van 'n groter verskeidenheid grafiese media uit te druk (1984:915; Vernon 2000:11).

In die 19de eeu het Daumier voorspellings van toekomstige sosiale toestande gemaak deur middel van sy prente. Sodoende het hy die spotprent as profetiese instrument aangewend en het hy 'n tradisie begin wat deur ander prominente pikturele humoriste voortgesit is (Kotzé





***Figuur 15:** Gilray beeld Napoleon en Pitt se verdeling van die wêreld simbolies uit (Albertyn ea 1975:255)*



***Figuur 16:** 'n Pikturale humoristis spot met die skone kunste:  
"Oh didn't I tell you, he got new glasses"  
(Hamilton 1955:gp)*



1988:14; Spielmann 1969:124). Volgens MH Spielmann, outeur van *The History of Punch*, het die kunstenaars van dié tydskrif inderdaad etlike gebeure, modes en uitvindings met hul tekeninge vooruitgevoel. Die feit dat spotprenttekenaars byvoorbeeld 'n sekere tipe hoed in hulle prente teken, wat deur duisende mense gesien word, beteken dat sekere lesers dit interpreteer as 'n voorstel om dié hoed te dra. Sodoende kan 'n nuwe modegier ontstaan, soos die Spaanse hoede wat gewildheid verwerf het onder skoolseuns in die 1860's, juis na aanleiding van die tekeninge deur *Punch* se kunstenaars (Spielmann 1969:123).

In die 1860's het die sogenaamde *gag-cartoon* (sien figuur 16) ontstaan, wat op vermaak, eerder as moralistiese kommentaar gekonsentreer het. Satire is dus nie die motief agter sulke prente nie (Cholet 1944:4; Kotzé 1988:25). Dit sou egter eers in die 1920's wees wat *The New Yorker* hierdie soort spotprent in koerante bekendgestel het. Hierdie enkelprentgrappies word simplisties geteken, sodat die leser vinnig en moeiteeloos die grap kan snap en het spoedig in talle koerante en tydskrifte verskyn (*The World Book Encyclopedia* 1988:267). Een van die kunstenaars wat veral gedurende die Tweede Wêreldoorlog naam gemaak het met hierdie tipe spotprent, asook suiwer politieke prente wat propagandisties van aard was, was die Brit Carl Giles (Kotzé 1988:25), wat in hoofstuk 4 bespreek word.

Die betekenis van die *gag-cartoon* is dat daar tot die besef gekom is dat vermaak, eerder as polemieks, lesers se aandag getrek het en hulle beweeg het om nuusblaai te koop. Die beklemtoning van vermaak het dus gelei tot 'n herevaluering van die rol van die sosiale spotprent. Terselfdertyd was die volgende stadium in die stilistiese evolusie van die spotprent merkbaar – behalwe vir die vereenvoudiging van lyne en die fokus op die oordrag van 'n sentrale idee of grap, was die insluiting van karikature sedert die vroeë 1900's weer aan die orde van die dag (Kotzé 1988:25).

Gedurende die twintigste eeu het 'n verskuiwing in die aard van pikturale humor plaasgevind. Gebeure soos die Eerste en Tweede Wêreldoorloë het 'n verandering in lewensuitkyk en morele waardes teweeggebring. So het sekere onderwerpe wat voorheen taboe was, aanvaarbaar geword en kon dit openlik bespreek word - verbaal en pikturaal. Gevolglik het die spektrum van pikturale humor verbreed. Die uitbreiding in die mark het



spesialisasie moontlik gemaak, sodat meer tipes spotprente, soos die sogenaamde *college humor* van die twintigerjare van die vorige eeu in die VSA gewild geword het.

Nie slegs die humor van tekenaars het by veranderende omstandighede aangepas nie, maar ook tekenstyle het meer *modern* geword om sodoende dinamies te bly, soos ook die geval was met die skone kunste. Die Depressie van die daaropvolgende dekade het bygedra tot die aanpassings wat gemaak moes word, ook wat die formaat van humoristiese tydskrifte betref. Tydskrifte soos *Life* het 'n gedaanteverwisseling ondergaan deur heeltemal weg te beweeg van humor na aktualiteitsartikels, terwyl ander, soos *Puck*, as bylaes deur ander, groter nuusblaaie opgeneem is (*Encyclopaedia Britannica* 1984:916).

Die publiek het teen die 1940's meer bewus geraak van vernuwende bewegings in die skone kunste, sodat dit 'n gewilde onderwerp van spot geword het wat spotprenttekenaars kon eksploiteer (sien figuur 16). Honiball het graag met *moderne kuns* gespot. Die verskillende kunsskole het ook 'n invloed op die tekenstyle van pikturale humoriste gehad, wat bygedra het tot die groot verskeidenheid daarvan. Dít en die ontstaan van spotprente met óf een enkele sin óf geen woorde hoegenaamd daaraan toegevoeg nie, was die uitstaande kenmerke van die eerste helfte van die 20ste eeu.

Die inkorting van die geskrewe woord was moontlik omdat spotprente bekend was aan die meeste mense van daardie tyd en die simboliek daarvan dus vir hulle verstaanbaar was. Die sogenaamde *comedy of manners* het die norm geword en lesers kon die kunstenaar se bedoeling snap deur te let op kleredrag, milieu of 'n spesifieke situasie. Sekere koerante het hulle toegespits op spesifieke ekonomiese klasse en die spotprente wat in dié blaaie opgeneem is, is ook bedoel vir mense met 'n spesifieke opvoedingspeil, lewensuitkyk en so meer (*Encyclopaedia Britannica* 1984:917). Dit is dan ook gewoonlik mense uit daardie groepe wat die boodskappe van die betrokke spotprente kan begryp (Vernon 2000:9).

'n Duideliker onderskeid tussen die gebied van die spotprente en dié van strokies het ook ontwikkel. Vroeë spotprente soos deur Hogarth geteken, het dikwels in serie verskyn – die betrokke grap of idee is dus oor meer as een prent versprei om 'n ontwikkelingsgang voor te stel (sien figuur 31). Die moderne spotprent daarenteen, beeld dikwels 'n



probleemsituasie uit, met 'n moontlike oplossing wat voorgestel word. Indien die situasie duideliker uitgebeeld word, is die geskrewe woord oorbodig. Die beperking van ruimte op 'n koerant se bladsy, asook die moderne mens se vinnige, ongeduldige lewenstyl word hiermee duidelik verbeeld. Paradoksaal is dit juis die doel van die spotprent om die frustrasie van die moderne lewe te verlig deur middel van humorskepping (*Encyclopaedia Britannica* 1984:917).

Spotprente is juis weens hulle gewildheid en toeganklikheid instrumenteel om een van die belangrikste funksies van humor uit te voer, naamlik die verligting van spanningsituasies (Van Schoor 1981:8). Die humor van tyskrifte soos *Ballyhoo* het gedurende die Depressie (ongeveer 1930) bygedra om die pessimistiese gees onder die Amerikaanse bevolking teen te werk (Craven 1943:242). Die blote aksie van aandagverskuiwing - om sodoende die volgehoue stres wat op liggaam en gees geplaas word deur 'n spesifieke spanningsvolle situasie te onderbreek - blyk een van die voordelige aspekte van humor te wees.

Wanneer na die funksie van die sosiale spotprent gekyk word, word die kenmerke van suksesvolle spotprente duidelik: die ooglopendste is die fokus van aandag op sekere eienskappe van die onderwerp van spot (die teikenpersoon). 'n Groot kop wat selfs soveel as die helfte van die betrokke persoon se liggaam mag wees, dui gewoonlik daarop dat die tekening 'n spotprent is. Die vergroting van 'n karikatuur se kop help die tekenaar om die leser se aandag te vestig op die gelaatstrekke en spesifieke uitdrukkings. Indien alleenlik 'n persoon geteken is, is dit 'n karikatuur, maar indien daar wel agtergrondvoorwerpe - hoe vereenvoudig ook al - verskyn, is dit 'n spotprent. Hierdie voorwerpe het gewoonlik ook 'n verband met die prent se boodskap (sien figure 22a & b). Die prent word gewoonlik deur 'n omraming soos 'n vierkant of reghoek omgrens, wat bekend staan as 'n *paneel* - ook strokies word meestal binne panele geteken (Horn ea 1976:799).

Die rol van die pers in die verspreiding van spotprente is ook duidelik ten opsigte van sosiale spotprente, want dié prente word dikwels langsaan advertensies geplaas om sodoende die potensiële kopers se aandag te trek (*The New Book of Knowledge* 1985:128). Die aantrekkingskrag van spotprente word dus letterlik op hierdie wyse geïllustreer, asook die simbiotiese verwantskap tussen die pers en pikturale humor.



### 2.2.3.2 Politieke spotprente

Politieke spotprente lewer spesifiek kommentaar op politieke aangeleenthede, in teenstelling met sosiale spotprente wat oor enige nie-politieke humoristiese onderwerpe handel.

Teen die begin van die 18de eeu het die spotprent se *amorphe persona* (vae veralgemenings en sinspelings is gemaak en tipes, eerder as herkenbare persone is uitgebeeld) begin verander na 'n meer spesifieke karakter. In plaas van veralgemeende kritiek op byvoorbeeld die Europese adelstand in sy geheel, is toenemend gefokus op die praktyke wat in sekere gemeenskappe toegepas is – die tradisie van sosiale protes en politieke oorreding deur middel van pikturale humor het dus 'n aanvang geneem (Kotzé 1988:23-24). Soos die mag van die kerk en die adel getaan het, het die intensiteit van satiriese aanslae teen magsmisbruik toegeneem.

Vroeg in die 19de eeu het Europese uitgewers begin om spotprente, soos dié deur Thomas Rowlandson (1756-1827), George Cruikshank (1792-1878) en James Gilray (1757-1814) in hulle nuusblaai te plaas (*The New Book of Knowledge* 1985:125). Mettertyd het hierdie gebruik ook na Rusland en selfs China versprei (Kotzé 1988:24). Sodoende het die sogenaamde *editorial cartoon* sy ontstaan gehad. Politieke spotprente het later nie meer saam met sosiale spotprente en karikature in tydskrifte verskyn nie, maar wel in koerante, gewoonlik saam met die hoofartikel wat deur die redakteur geskryf is. Soms word na die prente verwys as *hoofartikels in beeld* (Albertyn ea 1975:255).

Van die talle politieke spotprenttekenaars wat bekendheid verwerf het, word Daumier beskou as die grootste nóg. Die rede hiervoor kan nie alleenlik toegeskryf word aan sy tekentalent nie, maar juis die aan vermoë om die ongerymdhede só uit te beeld dat die oorsake daarvan onmiskenbaar ontbloot is (*The New Book of Knowledge* 1985:125). Hierdie waarde-oordeel is uiteraard debateerbaar, maar dit is wel so dat sy prente effektief was en vandag steeds indruk maak, wat bewys lewer dat hy 'n groot kunstenaar was.



Die aanspreek van wanpraktyke is inderdaad die vernaamste funksie van pikturale satirici, hoewel dit in die geval van politieke prente vanuit 'n spesifieke politieke perspektief gedoen word. Waar Daumier en sy tydgenote vernaamlik die vergrype van die regerende klasse en die staatshoof gekritiseer het, val die moderne spotprenttekenaars hoofsaaklik opponerende politieke partye aan. 'n Voorbeeld van hoe effektief sulke spotprente kan wees, is die Amerikaanse tekenaar Thomas Nast se suksesvolle aanslag op 'n korrupte New Yorkse politikus – die betrokke amptenaar is tronkstraf opgelê en het erken dat niks hom soveel skade berokken het as Nast se *prentjies* nie, aangesien die meeste van sy kieserskorps nie kon lees nie (Feaver & Gould 1981:95; Geipel 1972:24; Heller & Anderson 1992:12). Die reikwydte en oorredingsvermoë van die politieke spotprent is hiermee onomwonde onderskryf.

Aangesien politieke spotprente sedert die 19de eeu toenemend in dagblaaie verskyn het, was politieke spotprenttekenaars se werk meer op datum as toe dit in periodieke tydskrifte gepubliseer is. Daarmee vergroot die direkte trefkrag van hul invloed op die lesers, omdat die lesers meer bewus is van die betrokke onderwerp waarmee gespot word. Die nadeel daarvan is egter dat hul werk meer tydsgebonde is. Min dinge is inderdaad so verouderd soos iets wat op 'n spesifieke tydstip aktueel was nie. Om hierdie rede het die werk van talle tekenaars wat op hul dag bekendheid geniet het, reeds in die vergetelheid verdwyn (Craven 1943:11; Gombrich 1963:132). Om dieselfde rede word Honiball se strokies deur baie mense onthou, terwyl sy politieke spotprente minder bekend is.

Hoewel die spotprenttekenaar oor die algemeen as beide kunstenaar en joernalis beskou word, hang die mate van vryheid wat hy ontvang grootliks af van die persoonlike styl van die redakteur. Word die klem geplaas op sy outonomie as kunstenaar, besluit hy gewoonlik self oor onderwerpe en wyses van aanbieding, maar andersins werk die meeste van hierdie sogenaamde *grafiese joernaliste* (ook *joernalistieke kunstenaars* genoem) in 'n mindere of meerdere mate saam met ander lede van die redaksie van 'n koerant (Kotzé 1988:30; mnr FJ Mouton 2000:onderhoud).

Die politieke spotprent se primêre waarde lê daarin opgesluit dat dit 'n bondige opsomming gee van die spesifieke idee wat 'n betrokke koerant op 'n bepaalde dag wil oordra



(Danzinger 1977:gp; Vernon 2000:9). Om dit te vermag, moet die tekenaar daarin slaag om die persoon wat bespot word, onmiddellik herkenbaar te maak. Dit is juis dié onmiddellikheid wat spotprente so treffend maak. Spotprenttekenaars wat minder goeie portrettekenaars is, soos Honiball, kan steeds met gebruik van simboliek en ander tegnieke daarin slaag om die identiteit van die teikenpersoon bekend te maak. Ingeval dié teiken nie wyd bekend is nie, word sy of haar naam of die naam van die party wat betrokke mag wees, op 'n prominente plek soos 'n baadjiesak of aktetas geskryf (Kotzé 1988:31) (sien figuur 17).

Spotprente wat aan die leser die geleentheid bied om self kennis van omstandighede en persone wat daarby betrokke mag wees, te implementeer, is meer doeltreffend, want sodoende is 'n element van gevatheid teenwoordig wat plesier aan die leser verskaf (Danzinger 1977:gp).

Soos in die geval van 'n grap waar 'n mate van interpretasie nodig is om dit te snap, bied skimpe of suggestie in 'n spotprent aan die leser 'n geleentheid om deel te neem aan die satiriese proses wat deur die tekenaar en sy medewerkers geïnisieer is met die besluit om die betrokke idee of gebeurtenis onder die leser se aandag te bring. 'n Spotprent kan dus, soos 'n blokkiesraaisel, 'n uitdaging aan die leser rig om die betekenis daarvan uit te lê. Die tekenaar moet egter voldoende leidrade verskaf sodat die leser wel die probleem kan oplos. Die probleemoplossing moet relatief vinnig kan geskied en daarom moet die tekenaar in staat wees om verstaanbare leidrade, naamlik herkenbare persone en simbole, te skep. Min lesers doen die moeite om die fynberedeneerde argumente van die hoofartikel te lees, maar die meeste mense snap feitlik onmiddellik die *wenk* wat in die spotprent aangebied word (Cillié 1989:7; Danzinger 1977:gp).

**Gesigsuitdrukking** is ook 'n effektiewe metode om emosies soos gierigheid en karaktereienskappe soos onnoselheid uit te druk (Kotzé 1988:31). Alhoewel byskriflose spotprente deur baie kenners as die toppunt van pikturale humor beskou word, kan die toevoeging van die geskrewe woord 'n ekstra dimensie verleen en dit sodoende meer kompleks, selfs gesofistikeerd, maak (1988:32). Hierdie mening het wel meriete, met die voorbehoud dat die byskrif nie bloot 'n verduideliking van die tekening is nie. Daar





*Figuur 17: Die sentrale figuur se naam word verskaf  
(Mouton 2000:1)*

behoort dus 'n wisselwerking tussen die pikturale en geskrewe elemente van die uitbeelding te wees, oftewel wedersydse *versterking*, soos ook in die geval van strokies.

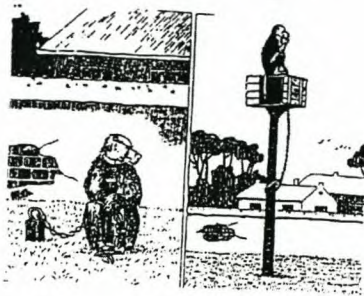
'n **Metafoor** is die figuurlike uitdrukking wat berus op 'n vergelyking en word algemeen aangewend om in plaas van 'n realistiese voorstelling van die werklikheid, eerder 'n spesifieke, subjektiewe beeld voor te hou (Kotzé 1988:32). Sekere metafore word so dikwels gebruik dat die kunskenner EH Gombrich hulle *natuurlike metafore* noem. Die aanwending van lig (die goeie) gekontrasteer teen donkerte (die bouse), is 'n voorbeeld hiervan (Gombrich 1963:138).

**Sinspeling** is 'n bedekte aanduiding – met ander woorde 'n doelbewuste vae verwysing na 'n aangeleentheid, sonder om dit uitdruklik te noem. **Implikasie** behels die insluiting van 'n gedagte of idee, of die aanname dat so 'n gedagte of idee reeds opgesluit lê in 'n ander een. **Analogie** dui op die skepping of aanduiding van 'n gedeeltelike ooreenkoms tussen verskillende elemente wat in ander opsigte van mekaar verskil (Gombrich 1963:132; Kotzé 1988: 32).

**Simboliek** is een van die mees algemene aspekte van spotprente, aangesien dit geredelik verstaanbaar is vir die meeste mense (Kloppers 1990:28, Kotzé 1988:34). Omdat die tekenaar hiermee met min moeite en ruimtebenutting baie kan sê, word die term *grafiese snelskrif* ook algemeen met simboliek in verband gebring. Simbole word gewoonlik geskep deurdat 'n metafoor wat by die aanvanklike gebruik daarvan gunstige reaksie ontlok het, daarna herhalend aangewend word om die oorspronklike boodskap in nuwe omstandighede in herinnering te bring. Die tekenaar impliseer daarmee dat die punt wat hy tevore gemaak het, steeds waar is en dat die nuwe situasie dit weer eens as korrek bewys (Kotzé 1988:34). Die spotprent van die bobbejaan op 'n paal wat DC Boonzaier geskep het om kommentaar te lewer op Suid-Afrika se konstitusionele status, het gelei tot etlike spotprente van die bobbejaan wat genl Smuts soos 'n herhalende nagmerrie agtervolg (Muller 1990:694) (sien figure 18a-g). Die gebruik van dierekarakters om menslike gewoontes te satiriseer, is 'n baie ou tradisie, soos deur Esopus (sien hoofstuk 6) en andere toegepas. Die sluwe jakkals of die dom, lui donkie is voorbeelde hiervan (Baynes ea 1890:103; Gombrich 1963:136). Wanneer Boonzaier dus 'n bobbejaan as simbool gebruik om die Suid-Afrikaanse publiek



*DC Boonzaier se Adoons-prente toon die wyse waarop suksesvolle spotprente herhaaldelik gebruik word*



**Figuur 18a en b:**  
(Vernon 2000:56)



**Figuur 18c en d:**  
(Vernon 2000:57)



**Figuur 18e:**  
(Muller 1990:698)



**Figuur 18f:**  
(De Burger 9/10/1920:696)



**Figuur 18g:**  
(Muller 1990:691)

voor te stel, impliseer hy daarmee dat die kiesers dom sou wees om Smuts te steun – hulle sou dan *soos bobbejane optree*. Simbole wat verteenwoordigend optree van byvoorbeeld sekere lande of nasionaliteite, is ook 'n tradisionele instelling wat baie effektief deur pikturale humoriste gebruik word, soos die beer (vir Rusland), John Bull (Engeland) en Uncle Sam (die VSA) (Spielmann 1969:206; Van Schoor 1981:10).

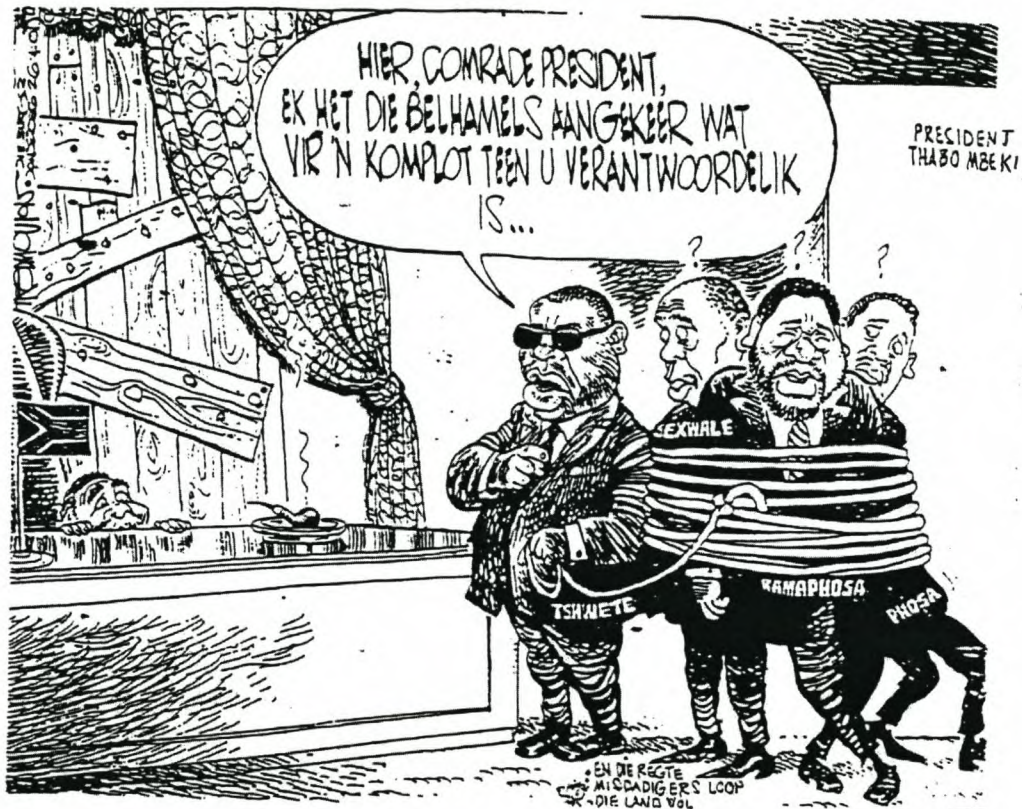
**Multidimensionaliteit** is inderdaad 'n tiperende eienskap van goeie spotprente. Die volgende aspekte van spotprente is verteenwoordigend van hierdie dimensies: *metafore, sinspeling, analogie, implikasie, simboliek en interpretasie*.

**Interpretasie** is die verklaring, verduideliking of vertolking van 'n betekenis of gebeurtenis (deur die tekenaar). In hierdie geval tree die tekenaar dus nie so subtiel op soos in die geval van die vorige tegnieke nie. In teenstelling met byvoorbeeld sinspeling, wys die tekenaar uitdruklik wat hy bedoel (sien figuur 19).

Dit blyk dat die suksesvolle politieke spotprenttekenaar 'n besondere kombinasie van talente besit, naamlik kunstigheid, humor, intelligensie en empatie, tesame met 'n unieke persoonlike styl en sin vir die komiese (Craven 1943:241). Aangesien dit sy taak is, tesame met die redakteur en sy hoofartikel, om die lesers (kiesers) oor te haal, is 'n grondige kennis van die lesers ook noodsaaklik, soos in hoofstuk 4 uiteengesit word.

Die impak van politieke spotprente as propagandamiddel gedurende oorloë is voor die hand liggend. Die tekenaar tree reeds oor 'n tydperk van jare meningvormend op en is gevolglik aan die publiek bekend en word as een van hulle beskou. Daarom sal sy/haar bespotting van die vyand, wat reeds gevrees en gehaat word, besonderse trefkrag hê. Ook tydens verkiesingstye kom hierdie identifikasie met die tekenaar ter sprake, sodat sy lesers min oorreding nodig het om in die argumente wat hy onderskryf, te glo. Behalwe vir die feit dat spotprente die fokus op 'n spesifieke onderwerp plaas, stimuleer dit ook met verloop van tyd bepaalde beeldvorming in die onderbewussyn van die leser (Gombrich 1963:131; Kotzé 1988:36).





**Figuur 19:** Die tekenaar maak dit duidelik wat die tema van die spotprent is  
(Die Burger 26/4/2001:14)

'n Spotprent word soos volg ervaar: die eerste stadium behels dat die leser 'n persepsie van die idee wat die spotprent wil oordra ontwikkel deur na die prent te kyk. Dan bevestig die teks sy of haar persepsie van die prent óf selfs die teenoorgestelde, naamlik dat die humor opgesluit is in die teenstelling tussen dit wat die teks voorstel en dit wat die prent voorstel. Die tweede stadium behels 'n vorm van probleemoplossing deur die leser, naamlik 'n logiese veronderstelling of definisie of begripsvorming gebaseer op eie, persoonlike ondervinding (Goldstein & McGhee 1972:82).

Die animasieregisser Walt Disney beweer dat die eerste doelwit van *cartoons* nie is om realiteit te dupliseer nie, maar om 'n *karikatuur van die lewe* in aksie weer te gee, met die doel om lewe te gee aan fantasieë oor dinge wat reeds in die publiek se verbeelding plaasgevind het. Hoewel die *cartoons* waarvan Disney gepraat het in werklikheid animasiefilms is, kan die konsep van visuele uitbeelding deur die kunstenaars namens ander mense (die publiek), ook op ander genres van pikturele humor toegepas word. Die kunstenaar stel dus 'n moontlike beeld (prent) voor, hoewel dié beeld slegs een moontlikheid verteenwoordig, terwyl daar ook ander moontlikhede mag wees (Thomas 1980:120).

Die leser kan dus in negatiewe terme begin dink aan byvoorbeeld sekere persone met wie gereeld gespot word, asook handeling wat met hulle geassosieer word. Dít in ag geneem, kan die historikus 'n aanduiding kry van die openbare mening tydens 'n bepaalde periode deur die spotprente van daardie tydperk in oënskou te neem (Danzinger 1977:gp).

Spotprente reflekteer nie slegs die politieke klimaat van 'n sekere tydperk nie, maar skep ook geskiedenis weens die invloed van die tekenaar as meningvormer (Douglas 1990:xi; Kotzé 1988:36). Spotprente kan slegs tot hul reg kom as mediums van kritiese kommentaar indien dit binne 'n demokratiese bestel aangewend word. Spotprente wat byvoorbeeld gedurende die Tweede Wêreldoorlog geteken is, toon die tendens dat tekenaars van totalitêre state, soos Rusland, nie hul leiers op 'n kritiese wyse uitgebeeld het nie, in teenstelling met die spotprente van demokratiese moondhede soos Engeland of Frankryk (Ashbee 1926:33; Douglas 1990:xii). Dit beteken egter nie dat spotprenttekenaars soos Honiball summier 'n Nasionale Party minister kritiseer of iemand soos genl Smuts in 'n



positiewe lig stel nie. Selfkritiek dui uiteraard op onenigheid binne 'n spesifieke party en daarom sal dit nie summier goedgekeur word deur die betrokke koerant se redaksie nie.

Dit is ook veelseggend dat hoewel spotprente kommentaar lewer op alle vlakke van die samelewing en beelde daarvan vir die komende geslagte laat, die skeppers daarvan hoofsaaklik daarop konsentreer om die sogenaamde *man in die straat* te bereik – nie dié van komende geslagte nie, maar die tydgenote van die kunstenaar. Die betrokke prent moet dus 'n onderwerp dek wat van openbare belang is en wat kontemporêr is (Ilson ea 1984:277). Alle pikturale humor is massa-kommunikasie-middels, maar in die geval van die politieke spotprent maak die spesifieke doel vir die skepping daarvan dit onderskeibaar van ander voorbeelde van die genre. Dié doel is hoofsaaklik om illusies uit die weg te ruim en die nominalistiese realiteit te ontbloot (Gombrich 1963:143). Gesien in hierdie lig, is dit duidelik waarom spotprenttekenaars ook *grafiese joernaliste* genoem word.

## 2.3 Karikature

### 2.3.1 Begripsomskrywing

Die term *karikatuur* kan op twee maniere verstaan word: óf as 'n gespesialiseerde sub-genre van pikturale humor, óf 'n vereenvoudigde karakterisering van 'n individu of 'n groep (pikturaal of nie). Laasgenoemde soort karikature, wat algemeen in literêre vorme soos romans, komedies en tragedies voorkom, is nie direk van belang vir hierdie studie nie, hoewel Honiball wel gespot het met groepe soos Nederlanders (volk) en verkeerskonstabels (beroep), asook persoonstipes soos swendelaars, moederfigure, en so meer. Hierdie soort karikature word in hoofstuk 5 bespreek.

Karikature, soos gedefinieer as 'n vorm van suiwer pikturale humor (byvoorbeeld 'n politieke karikatuur), het nie 'n noemenswaardige proporsie van Honiball se oeuvre uitgemaak nie. Omrede dit egter onlosmaakbaar is van die ander sub-genres van pikturale humor (*Encyclopaedia Britannica* 1984:566), moet dit bespreek word.



Volgens die *Encyclopaedia Britannica* behels die term *karikatuur* die volgende: *the distorted presentation of a person, type or action. Commonly, a salient feature is seized upon and exaggerated, or features of animals, birds, or vegetables are substituted for part of the human being, or analogy is made to animal actions* (1984:909). Ook ander bronne maak melding van die begrippe verwringing en oordrywing met die doel om 'n komiese of groteske effek te skep (Ashbee 1926:3; Ilson ea 1984:2739; Porter ea 1900:218).

Die verwringing van sekere eienskappe, soos 'n onnatuurlike verhouding tussen 'n persoon se kop en lyf, asook oorbeklemtoning van uitstaande (karakteristieke) eienskappe, soos 'n groot neus of mond wat selfs groter geteken word, is kenmerkend van die karikaturis se kuns (sien figure 20a en b). Die persoon wat uitgebeeld word moet egter nie só grotesk geteken word dat hy of sy onherkenbaar is nie (Chambers & Chambers 1895:766; Heller & Anderson 1972:98; mnv FJ Mouton 2000:onderhoud).

Herkenbaarheid is 'n vereiste wanneer die kunstenaar 'n onderwerp kies. Daar is geen sin daarin om 'n onbekende persoon uit te beeld vir publikasie, oftewel vir voorlegging aan die breë publiek nie (*The Concise Oxford Dictionary* 1973:1; Kennedy 1976:153; Kloppers 1990:24). Dít blyk die ware toets van die kunstenaar se vermoëns te wees, naamlik om realiteit te verwring sodat dit daardeur selfs meer wáár word – onderliggende waarhede moet ontbloot word om sodoende die ware karakter van die teikenpersoon bekend te maak aan diegene wat daarvan onbewus mag wees. Die karikature van die Britse premier Lloyd-George deur David Low, is beskryf as *meer soos Lloyd-George as wat Lloyd-George self is* (*The New Universal Encyclopedia* gd:1771).

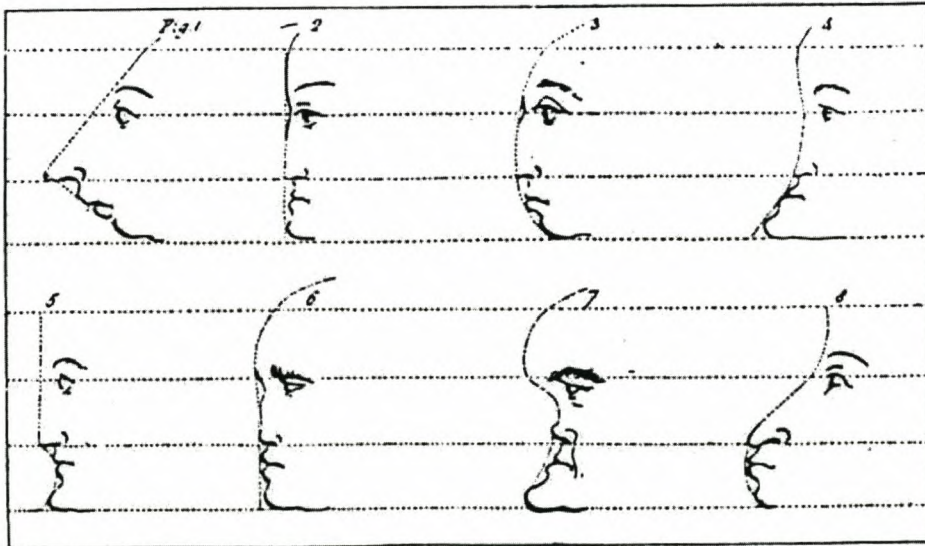
Herkenbaarheid is egter nie net van toepassing op die gelaatstrekke of liggaamshouding van die teikenpersoon nie, maar ook op enkele bekende handeling of karakteristieke gewoontes. Die leser herken hierdie aspekte en saam met herkenning kom begrip. Die grap (of spot) word gedeel en só ook die idee wat die kunstenaar wil oordra (Feaver & Gould 1981:9)

Wanneer die term *karikatuur* ontleed word in terme van aanwending kan volumes daarvoor geskryf word. 'n Kortpad na die essensie van *karikatuur* is wenslik. Die oorsprong van die





**Figuur 20a:** *Uitstaande eienskappe word beklemtoon*  
(Heller & Anderson 1992:152)



**Figuur 20b:** *Gelaatstrekke word doelbewus verwring*  
(Gombrich 1960:294)

woord kom van die Latynse woord *carrus*, wat 'n *soort voertuig* beteken (Ilson ea 1984:273). Die Italiaanse werkwoord *caricare*, wat beteken *om te belaa*, het hieruit ontstaan en hiervandaan het die idee van *óórlaai*, oftewel oordryf, ontstaan. In hierdie opsig verskil die karikatuur duidelik van die *humoristiese illustrasie* (Ashbee 1926:3; Lynch 1926:1).

Sedert die karikatuurkuns van Italië na Frankryk en Brittanje versprei het, het die gebruik van die term egter vervaag, sodat selfs standaard-woordeboeke daaroor fouteer (Lucie-Smith 1981:7). Die term *karikatuur* (*caricature*) en *spotprent* (*cartoon*) word in die algemene volksmond, maar ook by talle gepubliseerde bronne verkeerdelik as sinonieme aangewend, sodat verwarring daardeur teweeggebring word (Ashbee 1926:3; Fransen 2000:1; Kloppers 1990:23; Lucie-Smith 1981:7). Die *Readers' Digest Illustrated Dictionary* beweer byvoorbeeld dat die term *karikatuur* sinoniem is met die terme *parodie*, *satire* en *namaaksel*, asook dat 'n tekening wat so swak geteken (nageboots) is dat dit absurd is, as 'n karikatuur beskou word (1984:273).

Hoewel 'n karikatuur wel satire en parodie pikturaal kan uitbeeld, is dit nie noodwendig sinoniem daarmee nie – 'n karikatuur van 'n spesifieke persoon mag byvoorbeeld bloot met 'n humoristiese motief geteken wees (sien figuur 21). Die stelling dat 'n karikatuur slegs 'n *swak kopie van 'n oorspronklike* kan wees is ook korrek, indien daarmee bedoel word dat dit nie as 'n voorbeeld van pikturale humor gesien moet word nie. In so 'n geval sou die betrokke prent wel moontlik as 'n humoristiese illustrasie beskou mag word. EH Gomrich en E Kris beweer in hul verhandeling getiteld *Caricature* dat tekeninge wat deur amateurs gedoen is, selfs snaakser kan wees juis omdat daar intensionele en nie-intensionele humor in hulle tekeninge mag voorkom (1940:18).

Karikature word inderdaad in die meeste spotprente gebruik as die sentrale tema of motief van die betrokke kunswerk. Die primêre verskil tussen karikature en spotprente is dat spotprente op situasies konsentreer, terwyl karikature op persone (of soms diere) fokus (sien figure 22a en b). Gevolglik is spotprente gewoonlik meer abstrak van aard, omdat dit oor idees, eerder as oor konkrete persone handel (Kotzé 1988:20; Low 1942:33). In die geval van 'n spotprent word 'n spesifieke toneel uitgebeeld, soos by 'n toneelstuk. Daar



kan hoofkarakters en byspelers wees en voorwerpe om die agtergrond in te klee, terwyl die karikatuurskets meer soos 'n eenmansvertoning is, waar die fokus op 'n enkele karakter val. Dit beteken egter nie dat daar nie meer as een karakter in 'n karikatuur-tekening kan voorkom nie. In so 'n geval kan karikature soos vir 'n groeppfoto poseer (sien figuur 23).

Bedrewe spotprenttekenaars en karikaturiste kan hul onderwerpe met die minimum lyn- of kwaswerk uitbeeld (Heller & Anderson 1992:32), maar hierdie fokus op vereenvoudiging lei ook na veralgemening soos rassistiese uitbeeldings van sekere groepe (Fransen 2000:7) (sien figuur 24). Volgens die internasionaal-bekende pikturale humoris David Low, kan spotprenttekenaars hulle verlaat op reeds gevestigde gelykenisse, of die uitgebeelde persone in werklikheid so daar uitsien of nie, maar die karikaturis moet meer presies te werk gaan. Hy noem dat sekere karikaturiste so ver gaan om hul teikenpersone te agtervolg om hulle manier van loop en so meer waar te neem. Low beweer dat die karikatuurkuns die studie van individuele uniekhede is, wat geestelike sowel as visuele waarneming betref. Die uitstaande karikaturis teken nie net wat hy sien nie, maar ook wat hy *insien* (begryp of weet). Volgens hom is die verskil tussen die karikaturis en die spotprenttekenaar dat eersgenoemde persoonlikhede beskryf en laasgenoemde situasies uitbeeld (Low 1942:33).

Daar moet ook onderskei word tussen portretsketse waarmee nie noodwendig enige humoristiese bedoelings gekoester word nie en karikatuursketse, wat beslis 'n element van humor bevat (Heller & Anderson 1992:20, 96). Daar bestaan wel 'n verband tussen portret- en karikatuurkuns, aangesien by eersgenoemde geval 'n sekere mate van beklemtoning, hoewel nie noodwendig oordrywing nie, nodig is om 'n oortuigende gelykenis te verkry. Ook portretskilders behoort nie hul onderwerpe te probeer vleis nie, maar moet eerder die karakter van die betrokke persoon uitbeeld (Ashbee 1926:33, 134; Noakes 1997:15). Richard Wollheim beskryf karikatuurkuns in sy werk *Painting as an art as nothing but the truth* – alles wat nie direk op die betrokke persoon se karakter dui nie word dus weggelaat. Dit beteken ook dat oordrywing of verwringing met die doel om die onderwerp beter te laat lyk, ook nie toelaatbaar is nie (Wollheim 1987:70).



**Figuur 21:** Suiwer humoristiese motief  
(Low 1942:gp)

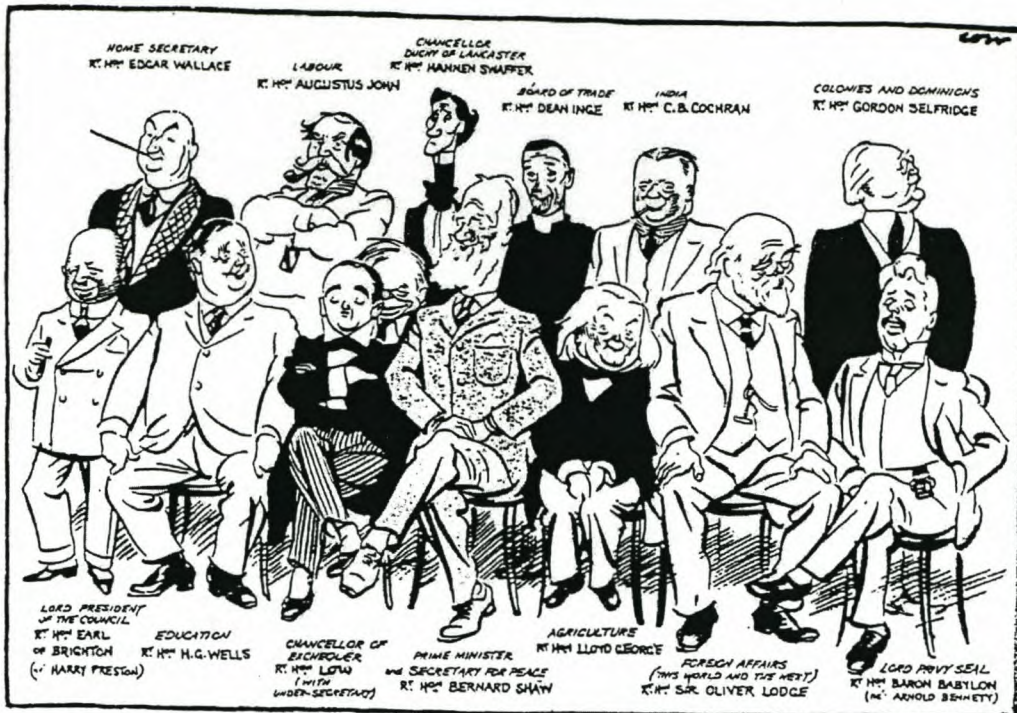


**Figuur 22a:** Spotprente fokus op idees  
(Die Burger 6/7/1982:8)

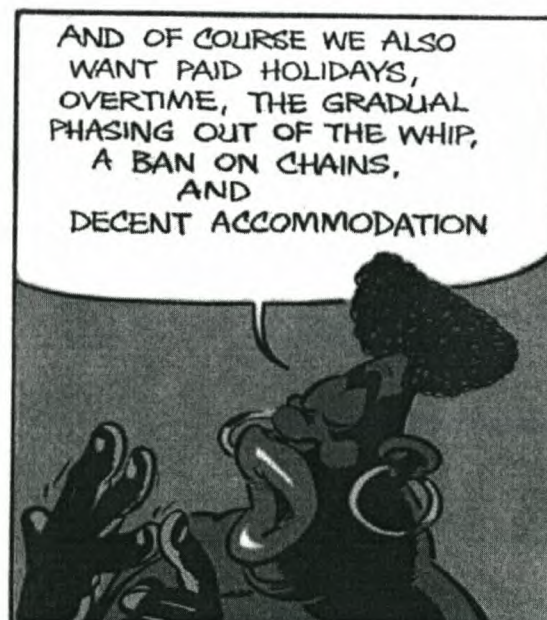


**Figuur 22b:** Karikature fokus op persone  
(Die Burger 6/7/1982:8)





*Figuur 23: Karikature kan ook in groepe voorkom  
(Feaver & Gould 1981:166)*



*Figuur 24: Vereenvoudiging kan tot veralgemening lei  
(Goscinnny & Uderzo 1973:22)*



Sekere bronne verwys ook na karikature as *anti-portrette* (Geipel 1972:13; Kotzé 1988:21). Hierdie siening is egter nie korrek indien van die standpunt uitgegaan word dat die skeppers uit beide kunsvorme poog om iets diepers as die oppervlakkige uiterlike uit te beeld nie. Cornelis Veth beweer dat die karikaturis 'n waarnemer van die volkskarakter is (Veth 1920:2). Pikturale humoriste kan die karakter van hul volke uitbeeld deur die betrokke volke se eiesoortige humorsin pikturaal te beskryf (Sweeney ea 1989:229; Low 1942:9). In hierdie geval gaan karakter oor tipes en nie oor die unieke persoonlikheidseienskappe van individue nie. Groepe soos Kapenaars teenoor Vrystaters word dus as tipies van hulle *soort* uitgebeeld. Honiball het ook voorbeelde van hierdie soort prente geteken (sien figure 141a & b).

Die karikatuur as portretkuns maak deel uit van hierdie ondersoek, maar nie portretkuns in die gewone sin van die woord nie; wel dít wat Bert Cholet (1944:64) 'n *burlesque term of portraiture* noem. *Burleske* is eweneens 'n omvattende term wat onder andere *bespotlike voorstelling* insluit, maar ook *comicalness* en *caricature* (*Reader's Digest Afrikaans-Engelse Woordeboek* 1984:725). Cholet se stelling is dus 'n veralgemening, maar tog toepaslik op die grootste gros karikature, omdat karikature meestal óf komies óf satiries van aard is. Karikaturiste, soos spotprentekenaars, speel dikwels duiwelsadvokaat deur die spot te dryf met spesifieke denkskole in die skone kunste, soos die Kubisme. In die proses word by kunstenaars soos Picasso geleen juis wanneer met hulle werk gespot is (Lucie-Smith 1981:121) (Sien figure 25a en b). Terselfdertyd het die moderne kuns gepoog om die karikatuurkuns te gebruik om beelde te skep. Dit het mense genoop om dié beelde te leer lees, hoewel dit voorheen vir hulle onverstaanbaar voorgekom het (Lucie-Smith 1981:174).

Bohun Lynch maak die volgende stelling: [...] *we may say that caricature is [...] the portrayal of an individual, as seen by another, without regard to the rules of drawing* (Lynch 1926:1). Dié *reëls van teken* word inderdaad verwring tot 'n nuwe stel reëls, waarbinne die karikaturis moet hou om sy kuns dié van die pikturale karikatuur te maak. Die komiese elemente in karikatuurkuns is altyd doelbewus, in teenstelling met die naïewe en/of komieklike, soos aangetref in kinderkuns, hoewel karikature ook in kinderkuns kan voorkom. Die kriterium bly egter die bedoeling agter die uiteindelijke produk, wat



inderwaarheid die uitbeelding van 'n karakter is, vergestalt op papier (1926:6). Dit in ag geneem, beteken dat die algemene tipe karikatuur, waar 'n groot kop op 'n klein lyf geplaas word, in werklikheid niksseggend is, aangesien dié tegniek op sigself nie enigiets aangaande die teikenpersoon se persoonlikheid verklap nie (*The New Universal Encyclopedia* gd:1771) (sien figuur 26). Nogtans kan die tegniek aangewend word om die leser se aandag te vestig op kenmerkende fisiese eienskappe.

Suksesvolle karikaturiste slaag bowenal daarin om hul onderwerpe se siele bloot te lê. Heller & Anderson praat van *tap[ping] into the psychology of their subjects* (1972:20). Karikature is pikturale simbole, soos gesien deur die betrokke kunstenaars (*The New Universal Encyclopedia* gd:1771). Die beste *grafiese kommentators* het nie net ikone of simbole geskep nie, maar *lewendige* karakters waarmee lesers kon identifiseer (Lynch 1926:20). In die geval van 'n spesifieke karakter wat in 'n vervolgstrokke voorkom, soos Honiball se Kaas Windvogel, is hierdie herkenbare persoonlikheidseienskappe essensieel om 'n geloofwaardige karakter te skep wat as't ware voortleef, nie net in sy strokieswêreld nie, maar ook in die volksbewussyn (Lategan 1985:54). Karakters soos *Andy Capp*, *Donald Duck*, *Bugs Bunny*, *Superman*, *Asterix* en vele ander het so bekend geword dat hulle oor kultuurgrense beweeg het en inderdaad internasionale bekendheid verwerf het.

'n Fundamentele verskil is waarskynlik die elemente waarop klem gelê word – in die geval van karikature word die satiriese element benadruk, terwyl spotprente (behalwe in die geval van politieke spotprente), dikwels bloot humor ter wille van die lagwekkendheid daarvan – met ander woorde met die doel om te amuseer – gebruik word. Die vernaamste doel van karikature is om mense te laat dink, terwyl die nie-politieke spotprente se doel gewoonlik is om mense te laat lag, om te dien as 'n middel om druk of spanning te verlig (Heller & Anderson 1992:30; Kloppers 1990:23; Lucie-Smith 1981:19). Hoewel die karikatuur tot elke leser individueel spreek, is dit weens die spoed waarteen dit gereproduseer kan word en die lae koste van koerante en tydskrifte tot die beskikking van die breë publiek, en die impak daarvan dus omvangryk (Lucie-Smith 1981:13).

Benewens die genoemde verskille, is daar ook ooreenkomste tussen spotprente en karikature. Soos in die geval van die spotprent, is bondigheid die belangrikste element van



***Figuur 25a: Kubisme***  
(Chambers ea 1979:gp)



***Figuur 25b: 'n Karikatuur in die kubistiese styl***  
(Heller & Anderson 1992:159)



***Figuur 26: 'n Groot kop vestig die aandag op  
die fisiese eienskappe***  
(Feaver & Gould 1981:79)



'n karikatuur – die kern van die idee of onderwerp moet raakgevat word. Eenvoud van lyn is belangrik om verwarring by die leser te voorkom (te veel lyne, skadu's of kleur is ongewens), want die leser moet onmiddellik snap wat die kunstenaar bedoel. Die eenvoudigheid en verstaanbaarheid van karikature is noodsaaklik in die geval van politieke karikature (Lynch 1926:109). 'n Verdere element wat by die meeste suksesvolle karikature aanwesig is, is goedige humor, eerder as nydigheid of sarkasme. Bogenoemde begrippe omvat gewoonlik die elemente waaruit sosiale kommentaar (satire) opgebou is (Ashbee 1926:24; Van Schoor 1981:8).

Nogtans is humor slegs één van die wapens van die pikturale humoris (Ashbee 1926:34; Lucie-Smith 1981:19), soos ook tekenvernuf, 'n treffende satiriese inslag en 'n goeie insig in die denke en behoeftes van die leserspubliek. Dieselfde beginsels wat op spotprente van toepassing is, is ook van belang by karikature, maar nogtans is die terme *spotprent* en *karikatuur* nie sinoniem nie.

Om in aanvraag te wees en te verkoop, moet pikturale humor populêr en kontemporêr wees. Soos spotprente, moet karikature, veral die politieke tipe, vertel wat op die oomblik gebeur. Om aan hierdie behoefte te voldoen, is die kuns van die karikatuur gedurig deur aangepas en vervorm deur middel van moderne tegnieke (Ashbee 1926:3, 4; Sweeney ea 1989:229; Veth 1920:5). Verfspuit (sien figuur 27), wat Honiball later self gebruik het, asook rekenaartegnieke is voorbeelde hiervan.

Juis die tydsgebondenheid van baie karikature (en spotprente) maak dit egter moeilik vir die komende generasies om dit te waardeer, indien die persoon of uitspraak of insident waarna die sketse verwys aan hulle, en selfs aan historici, onbekend mag wees (Fransen 2000:9; Gombrich 1940:4). Ook die veranderende persepsie van wat humoristies mag wees, kan 'n bepalende rol speel in die beoordeling van die satiriese of bloot komiese waarde van die karikaturis se werk (Donald 1996:28). Soos bespreek in hoofstuk 1, kan kultuur-invloede ook 'n bepalende rol in hierdie verband speel. Hoewel sommige mense oortuig is daarvan dat karikatuurkuns sonder humor onmoontlik is (Van Schoor 1981:7; Ashbee 1926:24), is andere weer van mening dat humor nie noodsaaklik is vir karikatuurskepping nie (Kloppers 1990:24). Eersgenoemde skool verwys eintlik na die



*Figuur 27: Moderne tekentegnieke verhoog  
die aantreklikheid van karikature  
(Heller & Anderson 1992:61)*



*Figuur 28: Groteske tipes deur Da Vinci  
(Feaver & Gould 1981:23)*



ideale tipe karikatuur, wat die optimale aantal lesers sal oorhaal na die standpunt van die skepper daarvan. Myns insiens is **spot** die kern van karikatuurkuns – humoristies al dan nie.

### 2.3.2 Historiese ontwikkeling

Elemente van die karikatuur is reeds in antieke kuns te bespeur, hoewel in 'n onontwikkelde vorm daarvan. Die vroeë vorme van die karikatuur, soos aangetref word op Griekse en Romeinse vase, vertoon die eksterne kenmerke van die karikatuur, maar min van sy ware karakter of gees soos dit vandag verstaan word (Baynes ea 1890; Fransen 2000:3; Lucie-Smith 1981:21). Kunstenaars van weleer het graag gebruik gemaak van groteske *tipes*, eerder as om individuele persone uit te beeld (sien figuur 28). Laasgenoemde was taboe omdat die waardigheid van persone nie aangetas mog word nie (Lucie-Smith 1981:22; Rousseau 1976:89). Gedurende die Middeleeue het 'n vermenging van die karikatuur en die *ernstige* of skone kunste voorgekom, op so 'n wyse dat daar onsekerheid bestaan oor waar die skeidslyn tussen die twee genres sou wees (Lucie-Smith 1981:21). Die kunstenaars van die Renaissance het gewoonlik óf dierlike eienskappe aan mense toegevoeg óf mense uitgebeeld as besig met dierlike aktiwiteite. Ook die Egiptenare het van hierdie twee tegnieke gebruik gemaak (James 1985:60-61; Lucie-Smith 1981:22).

Wat die kunstenaars van die Renaissance herontdek het uit ou Romeinse skilderye, was nie slegs die komieklike tegniek om 'n massiewe kop op 'n klein liggaampie te plaas nie (sien figuur 29), maar ook die moontlikheid om 'n spesiale wêreld van die groteske en komiese te skep. Waar die Grieke en Romeine egter van mening was dat die teater die plek was waar kommentaar oor gemeenskaps-aangeleenthede gelewer word (Lucie-Smith 1981:26), het die karikatuur op papier die populêre *modus operandi* geword sedert die post-Renaissance tydperk tot die hede (1981:23).

Die Middeleeue met sy fiksasie op die religieuse het 'n duidelike klemverskuiwing na die bonatuurlike meegebring – die groteske en sublieme is dikwels saamgevoeg, gewoonlik met 'n moraliserende ondertoon (Lucie-Smith 1981:26). Die karikatuur is, soos enige ander



vorm van satire, veral effektief indien verwys word na morele norme en perspektiewe, soos die *Dans van die Dood* deur Hans Holbein (1498-1554) (sien figuur 30). Hierdie reeks houtsnede, wat in 1538 gepubliseer is, het die geboorte van die moderne karikatuur in Noord-Europa ingelui. Die kerk het lank daarna 'n gunsteling-tema vir grafiese satire gebly, hoofsaaklik deur middel van simboliek en allegoriese verhale (Baynes 1890:104; Lucie-Smith 1981:31). Hoewel daar wel karikature in die betrokke houtsnede uitgebeeld is, was dit egter 'n reeks spotprente en kan dit as sodanig eerder as 'n voorbeeld van die strokieskuns beskou word, as karikature per se.

Met die ontwikkeling van die boekdrukkuns sedert die 15de eeu, het die konsep van allegoriese afbeelding nuwe momentum gekry. Soos in die geval van spotprente, is afdrucke van karikature in groot hoeveelhede gedruk, hoewel hulle aanvanklik bedoel is om privaat bestudeer te word en van hand tot hand aangestuur te word, sodat hulle nie in die besit sou val van diegene wat dit nie sou goedkeur nie (Lucie-Smith 1981:31). Vroeë eksponente van die karikatuur was gevierde skilders soos Leonardo da Vinci (1452-1519) en Michelangelo Buonarroti (1475-1564), hoewel grafiese kommentaar nie die doel was waarom bogenoemde meesters groteske gesigsvorme bestudeer en geteken het nie (Feaver & Gould 1981:23; Fransen 2000:14; Rousseau 1976:89). Claude Monet (1840-1926) (sien figuur 26), Pablo Picasso (1881-1973) en ander het egter wel karikature geteken met die doel om die spot te dryf, dikwels as 'n wyse om 'n ekstra inkomste te verkry (Pool 1967:64).

Gedurende die 18de eeu is die karikatuurkuns beïnvloed deur die ontwikkeling van die portretkuns (Fransen 2000:3; Lucie-Smith 1981:44), sodat beide onderwerpsmateriaal en grafiese style verbreed het. Die karikatuurkuns het toe eers erkenning gekry as 'n aparte genre, herkenbaar aan sy eie terme en reëls van aanbidding en uitdrukking (Lucie-Smith 1981:47). Hogarth, Daumier en die ander spotprenttekenaars wat reeds in hierdie hoofstuk genoem is, het piktorale satire in Europa tot sy reg laat kom. Die meeste piktorale humoriste het beide portretkuns en piktorale humor beoefen (Klingender 1945:iii; Lucie-Smith 1981:77). Een rede hiervoor was, benewens die onbetwiste talent van dié meesters, die alliansie tussen karikaturis en die pers gedurende die 19de eeu. Karikatuur-tekeninge is nie meer op aparte bladsye afgedruk en versprei nie, maar het die rol van illustrasies in





*Figuur 29: 'n Romeinse beeldhouwerk van 'n dwergfiguur*  
(Lucie-Smith 1981:22)



*Figuur 30: Holbein se Dans van die Dood (detail)*  
(Lucie-Smith 1981:81)



koerante en tydskrifte vervul. 'n Ander deurbraak wat tot die groei van pikturale humor oor die algemeen gelei het, was die ontdekking van die litografiese pers in 1798. Dit het beteken dat talentvolle kunstenaars vorm en kleur kon aanwend wat akkuraat en vinnig in selfs groter hoeveelhede gedruk kon word (Fransen 2000:5; Lucie-Smith 1981:77).

Met die aanbreek van die 20ste eeu het die karikatuur as kunsvorm reeds veel ontwikkeling getoon sedert die grappige figuurtjies van die klassieke tydperk. In die spore van die huiwerige verkenning deur vroeë pioniers het 'n groot diversiteit in onderwerpe en style gevolg, wat vertak het in verskillende temas en selfs afsonderlike genres. Daar was duidelike verskille tussen satire met 'n moralistiese inslag, die lughartige klugtige grapprente en die suiwer artistieke illustrasievorme. Hoewel genoemde kuns-groepeerings ten dele mag oorvleuel en mekaar beïnvloed, ontwikkel die verskillende soorte karikature van die 20ste eeu elk grootliks in hul eie rigtings (Lucie-Smith 1981:99).

Karikature word ook algemeen onderverdeel in die politieke en sosiale vorme daarvan (Kloppers 1990:25). Albei sub-genres is belangrike bronnemateriaal vir veral sosiale geskiedkundiges, aangesien beide tipes pikturale kuns kommentaar lewer, soos alle politieke en sosiale satire, op die handelinge van die kunstenaar se tydgenote (Lucie-Smith 1984:104; Sweeney ea 1989:229). Die kunstenaars het dikwels aanvaar dat hul tydgenote goed genoeg ingelig was aangaande die onderwerpe waarmee hulle die spot gedryf het, om die humor daaragter en/of die idee wat oorgedra word, te snap. Só ook sal die informatiewe waarde van pikturale karikature bepaal word deur die agtergrondkennis wat die navorser in pag het. Ook by die karikatuurkuns is dit opmerklik dat elke volk sy eie variant van humor eie aan die betrokke kultuur voortbring (Low 1942:9; Lucie-Smith 1981:110). Nogtans kan sekere elemente van humor ook hier internasionaal van aard en selfs ongebonde aan tydperke of modes wees.

MD George beweer dat politieke karikature vroeër as sosiale karikature geskep is, terwyl eersgenoemde variant ook in groter getalle voorkom (1967:13). Indien sekere humoristiese tekeninge gemaak deur pre-historiese grotbewoners as karikature beskou word, sou George se stelling nie korrek wees nie. Die groteske *tipes* van die Middeleeue was ook nie altyd polities gemotiveerd nie. Politieke karikature het tans meer impak as die sosiale tipe, omdat



Sosiale karikature is nie meer sulke gevreesde satiriese wapens as byvoorbeeld in die 18de eeu, toe adellikes op straat deur almal herken is nie (George 1967:13). Die hedendaagse lewensomstandighede maak 'n groter mate van anonimiteit moontlik, veral weens die groot massas mense en stadsmense se gepaardgaande huiwering om vreemdelinge se leefareas te betree. Die tendens om satiriese kommentaar via die internet te versprei is ook 'n aanduiding van die afstand wat tussen karikaturis en slagoffer ontstaan het.

Hoewel die karikatuurkuns volgens die hedendaagse interpretasie van die term gedurende die 17de eeu as 'n skadelose tydverdryf begin het, het dit in die daaropvolgende honderd jaar ontwikkel tot 'n internasionale taal (Ashbee 1926:30; Heller & Anderson 1992:12). In beide Westerse en Oosterse lande het die karikatuur- en spotprentkuns, dikwels tesame aangewend as pikurale satire, dieselfde ontwikkelingsweg gevolg. Alhoewel ander visuele kunste wat elektronies versprei kan word - soos via rekenaars en televisie - by pikurale humor oorgeneem het as die leidende draers van satire, het laasgenoemde genre nogtans bewys dat dit aanpasbaar genoeg is om steeds ikone te skep of te vernietig (Heller & Anderson 1992:152; Kloppers 1990:22), en kan dit misbruik word om die denke van die massas te vorm (Kloppers 1990:25; Schröder 1973:1).

## 2.4 Strokies

### 2.4.1 Begripsomskrywing

In Suid-Afrika is strokies meer bekend onder die Engelse benaming *comics*, soos spotprente algemeen ook bekend is as *cartoons*. Die term *strippe* word soms van die Nederlands ontleen (Godthelp 1975:14; Kannemeyer 1997:2), maar die meer algemene Afrikaanse term is *strokies*. Strokies word ook verwar met ander vorme van pikurale humor, soos animasie en grafiese romans (Horn ea 1976:794). Dit blyk dus nodig te wees om 'n aanvaarbare definisie van hierdie term te formuleer.

'n Definisie van strokies blyk selfs meer problematies te wees as in die geval van ander vorme van pikurale humor. Die *Tweetalige Woordeboek* (Bosman ea 1984:1090) en die



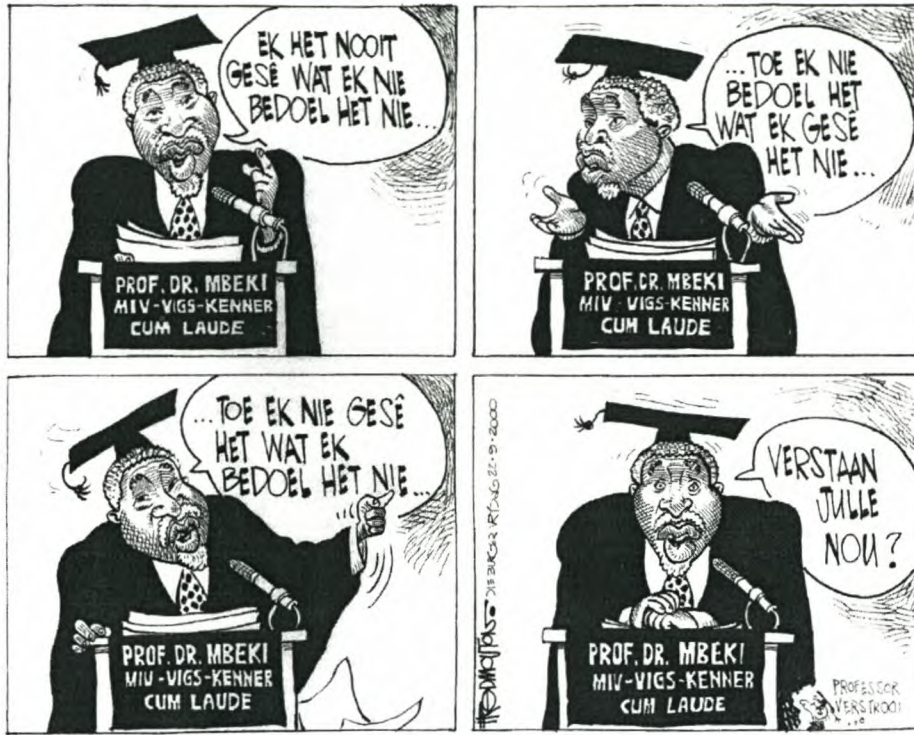
'n Definisie van strokies blyk selfs meer problematies te wees as in die geval van ander vorme van pikturale humor. Die *Tweetalige Woordeboek* (Bosman ea 1984:1090) en die *Reader's Digest Afrikaans-Engelse Woordeboek* (1987:758) vertaal *comic* as 'n *grappige prentekblad* óf *prenteverhaal*. Hierdie omskrywing stel dit duidelik dat humor aanwesig mag wees, hoewel nie noodwendig in alle gevalle nie. Die HAT maak onderskeid tussen *strokiesprent* (*reeks getekende prentjies wat meestal 'n satiriese strekking het*) en *strokiesverhaal* (*verhaal in getekende prentjies, meestal byskrifte, waarby die prentjies in serie geplaas word*) (Odendal ea 1988:1097).

Die HAT se definisie meld dus ook dat humor aanwesig mag wees, dat 'n verhaal vertel word, dat 'n kombinasie van prente en byskrifte teenwoordig is en dat die prente in serie geplaas word. Veral die laasgenoemde drie aspekte is kernelemente van die strokieskonsep. Die onderskeid wat getref word tussen strokiesprent en strokiesverhaal dui op die feit dat spotprente soms in serie geplaas word (sien figuur 31), gewoonlik met 'n politieke boodskap, terwyl 'n strokiesverhaal 'n storie uitbeeld, gewoonlik met 'n nie-politieke inslag. Bogenoemde definisie van die term **strokiesverhaal** is korrek, maar die term **strokiesprent** word hier verwar met **spotprent**. Laasgenoemde interpretasie is foutief, veral aangesien verwys word na *strokiesprent* (enkelvoud), terwyl dit dan as 'n *reeks prentjies* (meervoud) beskryf word.

Die *Encyclopaedia Britannica* (1984:909) bied 'n uitgebreide definisie: *The comic strip consists of a series of adjacent drawn images, usually arranged horizontally, that are designed to read as a narrative or a chronological sequence. The story is usually original in this form. Words may be introduced within or near each image, they may also be dispensed with altogether. Words should never functionally dominate the image, which would become merely illustration to a text. The comic strip is essentially a mass medium, printed in a magazine, newspaper, or book. A comic book is a bound collection of strips, telling a single story or various different stories. Most of the newspaper strips eventually appear in book form.*

Uit laasgenoemde omskrywing kan afgelei word dat strokies in 'n verskeidenheid variante voorkom. Dié verskeidenheid gee 'n aanduiding van die aanpasbaarheid van hierdie genre





*Figuur 31: 'n Politieke spotprent in serie*  
(Mouton 2001:123)



*Figuur 32: 'n Klemverskuiwing van beeld na klankvoorstelling*  
(Eisner 1985:24)



(Pretorius 1995:22). Die balans tussen beeld en woord word ook pertinent voorop gestel. Die feit dat strokies 'n massa-medium is, is veral van belang uit 'n kultuur-historiese perspektief (Perry & Aldridge 1975:16; Sabin 1996:11). Die voorkoms van humor word nie as 'n vereiste gestel nie.

Volgens die *Encyclopaedia Britannica* kan 'n strokie in verskillende media opgeneem word, naamlik in tydskrifte, koerante of boeke, óf as afsonderlike entiteite, óf as deel van 'n versameling pikturale of nie-pikturale verhale, artikels en so meer. Die sogenaamde *comic strip* kom hoofsaaklik voor in tydskrifte en koerante (1984:909).

Die benaming *strip* oftewel *strook* dui op die hoofsaaklik serie-vorm, aangesien die meerderheid van sulke strokies bestaan uit 'n aantal omraamde prente wat meestal ewe groot is en horisontaal langs mekaar geposisioneer is. Weens die toenemende koste verbonde aan die plasing van strokies in nuusblaaie, raak die bladruimte wat daaraan toegewys word, ook toenemend ingeperk. Daarom is strokies dikwels 'n enkele strook van meestal nie meer as drie prente langs mekaar nie, in teenstelling met die reghoekige blokform wat dit aangeneem het toe dit meer spasie gegun is gedurende die eerste helfte van die twintigste eeu (Watterson 1997:8). Die term *strokies* is dus hedendaags meer van toepassing op hierdie genre as toe dit oorspronklik dié naam gekry het.

Maurice Horn se *Encyclopedia of comics* definieer *comic strip* só: *A comic sequence arranged in strip form (eg horizontally), synonym of daily strip [or] newspaper strip [or] comics in general* (Horn ea 1976:795). Hierdie bron verwys nie net na die korrekte aanwending van die term nie, maar na al die verskillende aanwendings daarvan – ook dié wat nie korrek is nie. Wanneer die frase *sinoniem aan* gebruik word, word nie bedoel dat al hierdie terme noodwendig dieselfde beteken nie, maar dat genoemde terme wel algemeen as sodanig verstaan word. Weens die formaat van opeenvolgende stroke prente, selfs as dit 'n volle bladsy vul (langs en onder mekaar), is die terme *strip* en *strokies* verwarrend, want dit kan een *strip/strokies* van byvoorbeeld drie prente langs mekaar beteken, óf etlike sulke stroke prente opeenvolgend onder mekaar. Wanneer van 'n *strokies* gepraat word, kan dit dus enige aantal prente wees, ook in blokformaat. Terselfdertyd behels dit nie slegs die beskrywing van 'n aantal prente se fisiese uitleg op 'n bladsy nie, maar ook 'n spesifieke



strokiesverhaal as unieke entiteit, byvoorbeeld **die strokie** *Adoons-hulle* of 'n strokie soos *Peanuts*.

*Strokies (comics)* verwys na 'n medium, nie 'n objek nie, terwyl 'n strokie in 'n koerant en 'n strokiesboek verwys na individuele objekte (McCloud 1994:4). Strokies as 'n kunsvorm word deur die strokieskunstenaar Scott McCloud beskryf as 'n *vessel* (houer of draer) wat 'n aantal idees kan bevat. McCloud is van mening dat die inhoud en ook die kwaliteit van 'n strokie, net soos in die geval van enige ander genre, bepaal word deur die skepper daarvan. Die veralgemening dat strokies nie vir intelligente persone bedoel is nie, sou hiervolgens ongegrond wees (1994:6).

McCloud definieer die term strokie soos volg: *Juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey information and/or to produce an aesthetic response to the viewer*. Uit hierdie definisie kan afgelei word dat strokies 'n veelsydige kommunikasiemedium is, met opvoedkundige en ander moontlikhede, soos onder andere propagandistiese gebruike. McCloud maak nie pertinent melding van die aanwending van die geskrewe woord nie, maar noem tog dat ander beelde as dié van pikturale aard as strokies beskou word, indien sodanige beelde mekaar doelbewus in serie opvolg. Met jukstaposisie bedoel hy dat elke paneel (omraam al dan nie) iets te doen het met die vorige paneel of die een wat direk daarop volg. Elke paneel word dus gelees in verhouding met die panele wat daarvóór en daarná volg (in lineêre formaat van links na regs). McCloud dui ook aan dat nie alle strokies noodwendig bedoel is om estetiese plesier te verskaf nie.

George Perry en Alan Aldridge gee 'n samevattende omskrywing van die term *strokie (comic strip)*, naamlik dat dit wel verskillende vorme kan aanneem, maar dat dit opeenvolgende verhalende prente moet wees, met 'n gereelde groep karakters wat daarin voorkom (1975:12). Perry & Aldridge verskil dus van die ander bronne wat reeds vermeld is in dié opsig dat hulle nie slegs 'n enkele sentrale karakter as essensieel beskou nie, maar wel 'n aantal karakters wat soos in 'n toneelopvoering deel is van 'n rolverdeling.

Anton Kannemeyer beweer dat 'n gereelde groep karakters nie essensieel is nie (1997:7), maar is van mening dat 'n sterk sentrale karakter wat gereeld in die strokie verskyn, bydra



tot die sukses van só 'n strokie (1997:14). Ook Shirley Glubok bestempel die aanwesigheid van dieselfde groep karakters as definiërend van 'n strokie (1979:5). Weer eens word humor nie vermeld as 'n tiperende eienskap van strokies nie.

Die vernaamste doel waarom strokies in publikasies verskyn, is om lesers te oorrede om sodanige publikasies te koop (Kagelmann 1976:11), verkieslik elke uitgawe daarvan. Daarom is kontinuïteit belangrik – nie soseer die storielyn nie, maar wel die hoofkarakter of karakters, waarmee die grootste aantal lesers kan identifiseer; lesers moet telkens wil terugkom vir meer van dieselfde resep. Elke karakter moet ook *binne karakter* optree, anders verloor hy/sy geloofwaardigheid by die gereelde lesers (Finch 1995:108) – dit dui daarop dat strokieskarakters tradisioneel eendimensionele *tipes* uitbeeld. Die Amerikaanse strokieskarakter *Dennis the Menace* het sedert sy ontstaan op 14 Maart 1951 basies dieselfde gebly – 'n vyfjarige woelwater, geklee in 'n rooi oorpak en steeds besig met dieselfde kwajongstreke. Die veranderinge in tegnologie, soos die feit dat monochroom-televisie vervang is met kleurtelevisie, word wel uitgebeeld, maar die karakters in die verhale is steeds ná vyftig jaar onveranderd (Tempelhoff 2001:15).

Talle ander strokiesreekse, insluitende *Beetle Bailey* (*Seppie die Soldaat* in Afrikaans), *Hägar the Horrible* (*Hägar die Verskriklike*), *Rip Kirby* (*Ryk Kolwer*) en *The Phantom* (*Die Skim*) het ook vir dekades onveranderd gebly (Horn ea 1976:41-46). Hoewel daar uitsonderings op die reël is (Kannemeyer 1997:7), stem die meeste outeurs oor dié onderwerp saam dat strokies verhalend van aard is en dat sekere karakters gereeld daarin voorkom, verkieslik met 'n sentrale karakter wat dien as spil waarom die verhale draai (*Encyclopaedia Britannica* 1984:909; Godthelp 1975:14; Perry & Aldridge 1975:12).

Perry & Aldridge beskryf 'n *strokiesboek* as 'n tydskrif (*magazine*) met 'n bladgrootte van tien duim by sewe duim (25,4 cm by 17,8 cm) wat een of meer volledige stories bevat en hierdie storie of stories word in strokiesvorm dwarsdeur sodanige boek uitgebeeld (1975:12). Hierdie beskrywing mag geld vir die meeste Amerikaanse strokiesboeke (Richard Reynolds beweer in sy boek *Superheroes* dat dit ses by nege duim is) (1992:7), maar nie noodwendig vir dié van ander lande nie. Die Britse strokiesboeke soos *Beano* en *Dandy* is byvoorbeeld groter in formaat.



Die versamelings van Honiball se strokies wat in boekvorm verskyn het, wissel in grootte – die kleinste is die eerste uitgawes deur Nasionale Boekhandel, die grootste is die reeks wat deur Tafelberg-Uitgewers gepubliseer is. Eersgenoemde reeks se boekies is 26,6 cm by 16,2 cm, terwyl dié van laasgenoemde 28 cm by 22 cm is. Honiball se strokiesversamelings is egter nie strokiesboeke (*comic books*) nie, want dit is nie geskep om as sodanig gepubliseer te word nie. Sy versamelings is losstaande strokies wat vanuit koerante en tydskrifte bygevoeg is as versamelings daarvan. Soortgelyke versamelings van ander kunstenaars, soos Bill Watterson (*Calvin and Hobbes*) en Jim Davis (*Garfield*) word periodiek uitgegee, hoewel dit ook nie oorspronklik geskep is om in individuele boeke gepubliseer te word nie.

Horn definieer *comic magazine* soos volg: *the official name for a comic book* – soos die term in die VSA aangewend word. In Europa beteken dieselfde term: *a magazine (usually weekly or monthly) featuring gag strips, story strips and other material*. Vervolgens word *comic book* omskryf as *an individual magazine, usually printed in color on pulp paper, containing stories or gag in comic strip form. A comic may reprint previously published comic strips [...] or original material* (1976:794). Laasgenoemde stelling kom dus ooreen met die *Encyclopaedia Britannica* (1984:909) se omskrywing.

Roger Sabin maak onderskeid tussen *comics* (*a publication in booklet, tabloid, magazine or book form*) en *comic strips* (*a narrative in the form of a sequence of pictures usually, but not always, with text*). Sabin meld ook dat strokies gewoonlik goedkoop is, sodat die grootste moontlike gehoor bereik kan word (Sabin ea 1993:5) en dat dit *nie 'n kruising tussen literatuur en kuns is nie, maar 'n medium in sy eie reg* (1993:9). Ander bronne beweer egter dat dit wel 'n amalgamasie van verskillende vermaaklikheidsvorme is, maar benadruk dit dat daar sodoende 'n afsonderlike medium ontstaan, waar interaksie tussen woord en beeld tot stand gekom het (Eisner 1995:8; Horn ea 1976:49; Kannemeyer 1997:8).

Definisies van die term *strokies* verskil volgens die perspektief waaruit daarna gekyk word, soos dié van OP Joshi, wat dit in sy essay *Contents, consumer and creators of comics in India* beskryf as 'n tipe vermaaklikheidsmedium wat gewild is in Indië omdat dit



goedkoper is as rolprente of toneelopvoerings. Joshi definieer strokies as *a set of drawings telling short stories, often with words showing the speech of the characters in the pictures. They can also be described as plays stretched out in pictorial panels* (1986:213).

Die begrip *comic*, soos afgelei van *comical* (komieklik, snaaks, lagwekkend) is misleidend, want die meeste strokies staan bekend as *comics* of *comic strips*, terwyl slegs ongeveer 'n derde daarvan op humor ingestel is. Avontuurverhale, rillers en so meer verteenwoordig die meerderheid van hierdie genre (Cholet 1944:3; Wigand 1986:48). Die teenoorgestelde is waar ten opsigte van spotprente (*cartoons*), wat meestal op humor fokus (Cholet 1944:4). Strokies kan in drie hoofgroepe verdeel word, naamlik: **humor-strokies**; **lewensgetroue**; verhale (gewoonlik nie-humoristies, maar nie noodwendig realisties nie); en **genre-verhale**; soos speurverhale, Wilde Weste-stories en so meer (Barker 1989:245; Kagelmann 1976:9; Krafft 1978:90). Weens die groot verskeidenheid tipes strokies kan kategorisering problematies wees. **Familieverhale** is byvoorbeeld ook 'n gewilde sub-genre (Lefèvre 1999:249) en kan óf onder *lewensgetroue* óf onder *humoristiese* strokies ressorteer.

Aangesien die terme *cartoon* en *comic* algemeen afwisselend gebruik word, is dit nodig om die verskil tussen hierdie terme uit te lig. Rolf Wigand beweer in sy essay *Towards a more visual culture through comics* dat 'n strokiesprent gedefinieer kan word as 'n tipe spotprent waarin 'n aantal karakters 'n storie *opvoer* in 'n reeks agtereenvolgende tekeninge waarvan die doel is om die leser op te voed of te vermaak. 'n Spotprent steun hoofsaaklik op 'n enkele visuele indruk, terwyl strokies bestaan uit 'n verhaal wat dinamies voortbeweeg en waarin die leesproses 'n belangrike rol speel (Wigand 1986:29).

Bogenoemde definisie beklemtoon dus die feit dat 'n spotprent staatmaak op 'n eenmalige impak, terwyl strokies 'n element van beweging bevat (Horn ea 1976:52) – daar is 'n fisiese beweging deur die oog van die leser om die panele oor 'n bladsy of 'n aantal bladsye te volg, asook 'n narratiewe ontwikkelingsgang, soos ook die geval is met nie-pikturale verhale.

Die byeenvoeging van woord en beeld veronderstel 'n balans tussen hierdie elemente, wat albei 'n rol speel in die voortsetting van die storielyn of *narratief* (Horn ea 1976:797). Die





*Figuur 33: 'n Voorbeeld van tonele wat uit  
verskillende hoeke uitgebeeld word  
(Eisner 1995:60)*



individuele styl van die strokieskunstenaar (indien die skryf- en tekenwerk deur dieselfde persoon behartig word) sal 'n bepalende invloed hê op welke mate die balans neig na die pikturale of letterkundige kant van 'n strokie, soos bespreek word in hoofstuk 4. Hoewel dit die ideaal is om 'n ewewig tussen woord en beeld te verkry (McCloud 1994:156), is dit nie ongewoon dat daar klemverskuiwings van die een na die ander kant binne die bestek van 'n spesifieke strokiesverhaal plaasvind nie (sien figuur 32), terwyl sekere strokies selfs geen vorm van byskrifte gebruik nie. Sulke strokies staan bekend as *pantomimes* (Horn ea 1976:799), wat herinner aan die vroeë stilrolprente.

Daar blyk verskeie raakpunte tussen strokies en die rolprentmedium te wees. Hoewel die twee mediums onafhanklik van mekaar ontwikkel het, toon tegnieke soos die gebruik van verskillende hoeke waaruit 'n toneel aangebied word, naby- of wyehoek-perspektiewe en die komposisie van tonele duidelike ooreenkomste (Eisner 1995:151; Sabin ea 1993:6) (sien figuur 33). In die geval van rolprente is daar gewoonlik 'n gelyktydige waarneming van klank en beeld, soos ervaar deur die kyker. Animasiefilms, wat as 'n *hibridisering* van rolprente en strokies bestempel is (Horn ea 1976:57), skep dieselfde illusie, hoewel die tonele (oftewel *beelde* in strokieterminologie) geteken is. Geskrewe woorde is nie nodig nie, want klankeffekte word tegnologies geskep.

Strokies poog om 'n soortgelyke illusie op papier te skep deur klanke in geskrewe vorm saam te voeg met beelde in pikturale vorm. Omdat dieselfde mate van gelyktydigheid nie moontlik is op papier nie, is sekere grafiese tegnieke ontwikkel om dit simbolies voor te stel. Aangesien die leser egter eers vertrouwd moet wees met die *reëls* van strokies, is dit vir baie mense 'n probleem om hierdie leesproses te bemeester (Eisner 1995:142; Krafft 1978:12; Silbermann 1986:20). Die lettertipes wat gebruik word in die geskrewe gedeeltes (die byskrifte wat agtergrondinligting verskaf en die dialoog tussen karakters) kan ook aangewend word om by te dra tot atmosfeerskepping. Groot letters kan groter volume aandui, soos in geval van woede, terwyl kleiner letters laer volume soos in geval van intimiteit, kan beteken (Godthelp 1975:18; Horn ea 1976:797) (sien figuur 34).

Die gebruik van kleur by lettertipes, asook die pikturale aspekte, kan eweneens emosie simboliseer (mei T Joubert 2002:onderhoud; Kannemeyer 1997:19) – rooi dui gewoonlik



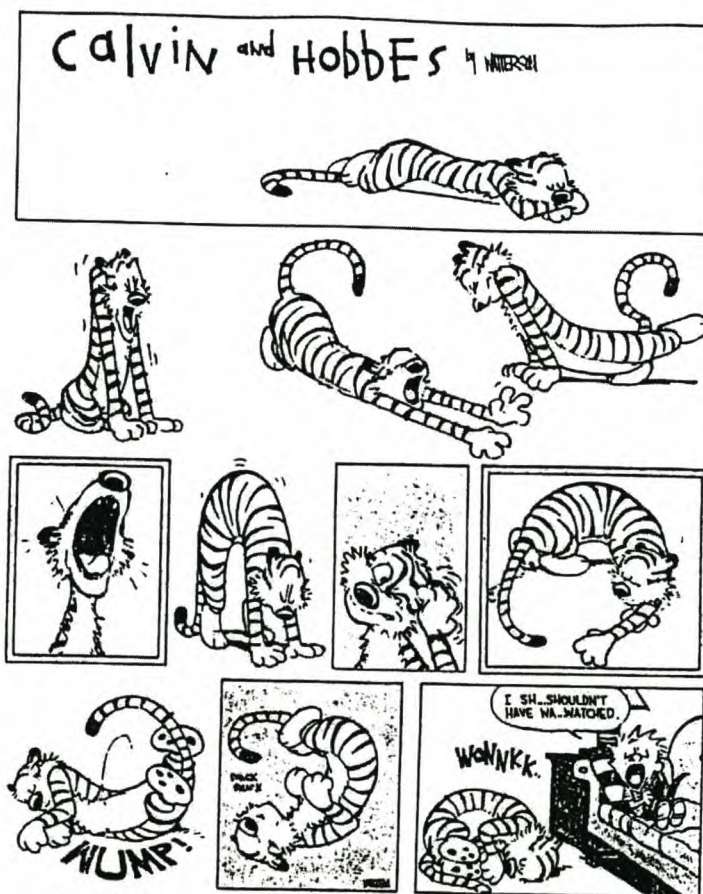
gevaar aan, terwyl swart dikwels die bose versinnebeeld. Strokiesprente word gewoonlik omraam sodat elke prent 'n sogenaamde *paneel* vorm. Hierdie panele is meestal in reghoekige of vierkantige omlynings, wat sterk ooreenkom met die opeenvolgende beelde wat op filmrolle voorkom. Die doel van paneelafbakening is om die voorgestelde gebeure in meer verstaanbare segmente op te breek. Die leser kyk na die prent asof deur 'n venster (Sabin ea 1993:5). Strokiespanele se omlynings vorm deel van die totale paneel (Eisner 1995:44; Krafft 1978:41; Reynolds 1992:25) (sien figuur 35), en is een van die unieke kenmerke van strokies. Hoewel die vorm van 'n paneelomlyning bloot ter wille van afwisseling gevarieer mag word, kan dit ook aangewend word om 'n bykomende dimensie aan 'n strokiesverhaal te gee. Myns insiens sluit die term *paneelomlyning* 'n enkele lyn tussen panele in, asook dubbele lyne, naamlik **geute** (in Engels bekend as *gutters*). Geute het gewoonlik 'n wit gedeelte tussen die twee lyne. Hierdie wit gedeelte dui daarop dat daar 'n opening is tussen opeenvolgende panele. In daardie opening het daar ook gebeure plaasgevind, wat die tekenaar nie aangedui het nie en wat die leser self kan invul. In die geval van animasie is daar gewoonlik nie sulke gapings nie. Die skepper van 'n strokiesverhaal bepaal hoeveel panele nodig is om 'n sekere verhaal op hierdie wyse te vertel en ook presies watter tonele verbeeld en watter tonele uitgelaat moet word. Tonele wat weggelaat word, word dus aan die leser se verbeelding oorgelaat (Eisner 1995:49; Kannemeyer 1997:17, 18; McCloud 1994:99). Sodoende het die leser ook deel aan die skeppingsproses.

Soos genoem, kan strokies uit 'n beperkte aantal prente (panele) bestaan of selfs 'n enkele paneel (byvoorbeeld in 'n koerantstrokie), by wyse van afwisseling. In só 'n geval maak die skepper van die betrokke strokie daarop staat dat die lesers bekend is met die karakters en milieu en daarvolgens kan aflei waaroor die uitgebeelde situasies gaan (Joshi 1986:220). Scott McCloud beweer wanneer 'n strokie wat byvoorbeeld gewoonlik uit drie panele bestaan, gereduseer word tot 'n enkele paneel, so 'n paneel eerder as 'n spotprent beskou behoort te word (1994:20). Elke afsonderlike aflewering van 'n spesifieke strokie staan bekend as 'n episode, ongeag of die storielyn oor verskillende uitgawes van 'n boek of nuusblad strek en of dit elke keer 'n nuwe situasie uitbeeld. Strokiesverhale kan ook oor talle episodes strek, wat vir etlike jare kan voortduur (Sabin ea 1993:5). 'n Strokie wat oor





*Figuur 34: Die grootte van lettertipes dui klankvolume aan  
(Goscinny & Uderzo 1964:38)*



*Figuur 35: Verskillende tipes omydings vorm deel van panele  
(Watterson 1998:115)*



meer as een episode vervolg word, staan bekend as 'n *kontinuiteitstrokie* (Horn ea 1976:795). Honiball se *Jakkals en Wolf* en *Adoons-hulle* is kontinuiteitstrokies.

Wat nie-pikturale literatuur betref, is daar minder leiding ten opsigte van beeldskepping as in die geval van strokies. Geïllustreerde storieboeke bied wel minimale leiding, byvoorbeeld wanneer tekeninge van die hoofkarakters ingesluit is. Kinderboeke verskaf veel meer tekeninge, aangesien aanvaar word dat kinders se verbeeldingskrag, asook hul ondervinding van situasies en kennis van hoe sekere objekte lyk, beperk is (Tötemeyer 1979:212). Strokie verskil gewoonlik van geïllustreerde boeke in die opsig dat daar by eersgenoemde duidelik van die vereenvoudigingstegniek gebruik gemaak word. Pikturale humor fokus gewoonlik op sekere aspekte en sodoende word afgewyk van normale tekeningetegnieke. McCloud beskryf hierdie tegniek as *simplification through amplification* (1994:30).

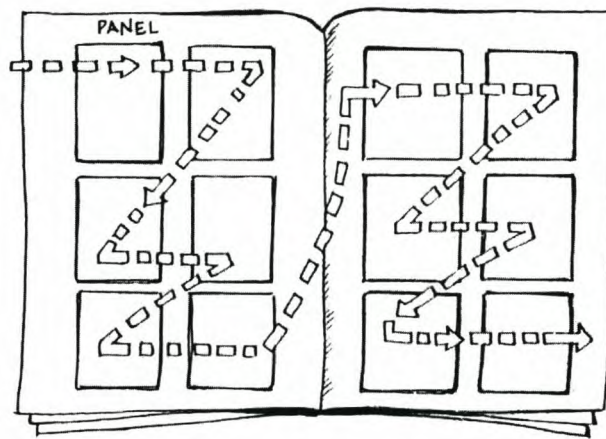
In die geval van strokies kan die tempo van die verhaal byvoorbeeld versnel word deur die panele kleiner te maak, terwyl 'n klimaks of 'n plofbare aksietoneel deur 'n spesifieke tipe omlyning aangedui kan word (sien figuur 36). Soms word heeltemal weggedoen met die omlyning. Só 'n paneel staan bekend as 'n *vinjet* (Horn ea 1976:800). Soos elke paneel van links na regs gelees moet word (sien figuur 37a), volg aksie en dialoog ook van links na regs binne elke paneel. Wanneer twee karakters dus met mekaar in gesprek is binne dieselfde paneel, sal die linkerkantste karakter eerste aan die woord wees (Eisner 1995:226) (sien figuur 37b).

Om die effek van onmiddellikheid en realiteit na te boots is klanke dikwels onomatopies – woorde soos *wham*, *pow* en *ker-splat* (Perry & Aldridge 1975:14; Sabin ea 1993:5) bied 'n uitdaging aan vertalers van strokies om nuwe soortgelyke klanke te skep wat meer verstaanbaar vir byvoorbeeld Afrikaanssprekendes sal wees (mnr LRC Visser 2000:onderhoud). Kultuur en opvoeding kom dus hier ter sprake, want 'n leerproses wat op 'n mate van blootstelling berus, is nodig (Barker ea 1993:20; Carano 1986:104; Eisner 1995). Honiball het aanvanklik soms van sodanige klanknabootsings gebruik gemaak, maar hy het dit later weggelaat – waarskynlik omdat dit nie ingepas het by sy voorkeur vir lang onderskrifte nie.





**Figuur 36:** Paneelomlyning dui aksie en beweging aan  
(Eisner 1995:46)



**Figuur 37a:** Die vloei van panele word  
diagrammaties voorgestel  
(Eisner 1995:41)



**Figuur 37b:** Dialoog en aksie vloei ook van links  
na regs binne 'n enkele paneel  
(Morris & Goscinnny 1982:33)



Strokies kommunikeer in 'n taal wat steun op die gemeenskaplike agtergrond wat kunstenaar en leser deel (Eisner 1995:7). Daar vind dus 'n proses van interaksie plaas tussen hulle, want die kunstenaar roep visuele beelde op uit sy eie en die leser se geheues. Die sukses van hierdie kommunikasiemetode hang regstreeks af van die gemak waarmee die leser die boodskap en emosionele impak van die betrokke beelde verstaan (Eisner 1995:14). Japannese strokies kan hier as voorbeeld dien – wellus word algemeen in die land se strokies voorgestel deur 'n straal bloed wat by die wellustige persoon se neus uitspuit (McCloud 1994:131). Hierdie spesifieke simboliek sal egter nie in 'n land soos Suid-Afrika as sodanig verstaan word nie.

Die vaardigheid van die kunstenaar en die algemene bekendheid van die kunsvorm is essensiële faktore in die strewe om kontak te maak met die leser op intellektuele en emosionele vlak. Die styl van die aanbieding en die geskiktheid van die kunstenaar se tegniek vorm deel van die spesifieke beeld wat oorgedra word. Soos intonasie ook betekenis gee aan mondelinge kommunikasie, kan styl en tegniek in die geval van pikturele humor ook subtiele klemverskuiwings teweegbring (Eisner 1995:14) (sien figuur 38).

Alphons Silbermann bestempel die kommunikasieproses wat deur middel van pikturele humor plaasvind as die *proses van visuele oordrag van kultuur*. Silbermann beweer voorts dat kuns uitdrukking gee aan die kulture waaruit dit voortkom, dat dit kulturele veranderinge wat voortdurend plaasvind, weerspieël en dat dit kan bydra daartoe om 'n individu deel te maak van 'n spesifieke kultuurgroep deur middel van die samebindende magte van die kunste (1986:16).

Individue wat strokies lees kan dus volgens hierdie hipotese deel word van 'n kultuur wat essensieel vreemd aan hulle was voordat hulle via strokies daaraan bekend gestel is. Terselfdertyd behoort strokies en ander kunsvorme dan mee te help om kulturele bande tussen mense van dieselfde kultuurgroep te versterk deur hulle daaraan te herinner en hulle te kondisioneer deur herhaling. Silbermann beweer dat kulturele items ingebed word deur middel van tegnologiese tegnieke, totdat persepsie by die leser plaasvind en die betekenis van die kulturele item aan hom of haar duidelik word. Dit kan egter ook gebeur dat





*Figuur 38: Tekenstyl kan atmosfeer versterk*  
(Eisner 1995:15)



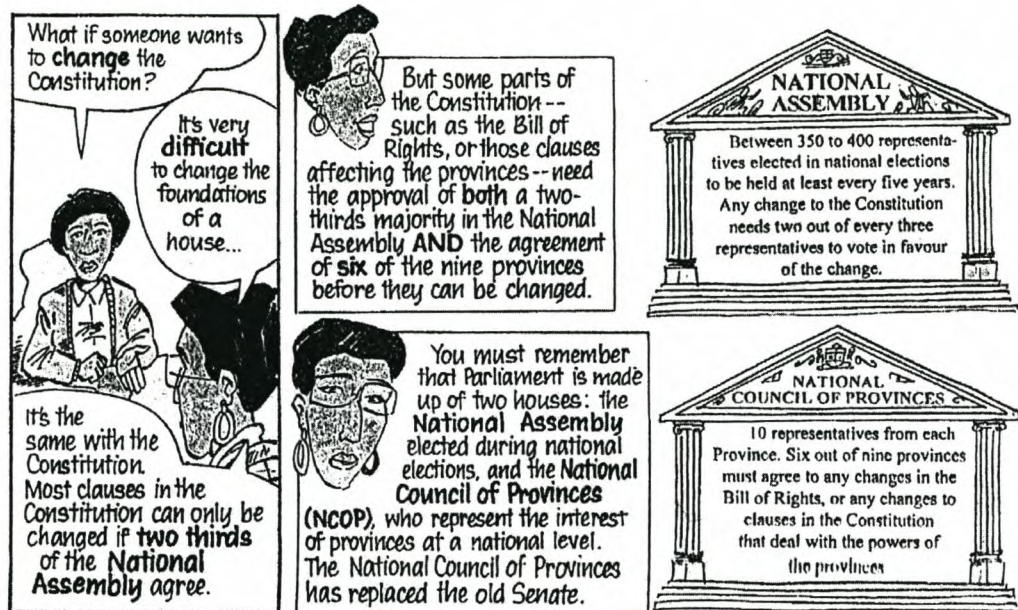
verkeerde interpretasies gemaak word, veral in geval van lesers wat nie vertrouwd is met die kulturele agtergrond waaruit die betrokke pikturale verwysing ontstaan het nie (Krafft 1978:12; Silbermann 1986:16).

Die strokiesverhaal word ook dikwels met die **grafiese roman** verwar. 'n Grafiese roman is 'n strokiesverhaal van ongeveer 46 bladsye (in Europa is dit die minimum aantal bladsye) wat handel oor *volwasse* onderwerpe (Kannemeyer 1997:23). Hierdie strokiesverhale word egter in boekvorm aangebied en nie as 'n goedkoop slapband-publikasie nie (Reynolds 1992:121). Soos die strokiesgenre is die grafiese roman mettertyd ernstig opgeneem deur formele instellings. 'n Bewys hiervan is die feit dat 'n Pulitzer-prys in 1992 toegeken is aan Art Spiegelman vir sy werk *Maus*, wat die verhaal van sy ouers se internering in Auschwitz uitgebeeld het (Hornblower 1993:53). Die erkenning van die grafiese roman se waarde, wat volgens Will Eisner 'n *soort* strokiesverhaal is (1995:141), beteken dat ook die strokiesgenre se strukturele eienskappe meer bekend geword het en selfs verbreed is. Die potensiaal van strokies het dus toegeneem, beide as kunsvorm en as kommunikasiemiddel. Soos Töpffer bewys het (sien 2.4.2), is strokies immers meer as net 'n kunsvorm – dit is die *kuns van kommunikasie* (Eisner 1995:6-7). Hierdie potensiaal van die strokieskuns is egter steeds grotendeels onbenut.

Grafiese romans is in biblioteke opgeneem met die primêre doel om potensiële lesers te lok, aangesien bibliotekarisse hoop dat besoekers sodoende aan biblioteke en die ander leesstof wat daarin gehuisves word, blootgestel kan word (Wilkens 1993:19). Grafiese romans word deur talle opvoedkundiges as 'n hulpmiddel beskou om kinders te leer lees en aangesien hierdie akademiese grafiese romans en strokies per se met mekaar verwar, word strokies ook as opvoedkundige middel geïmplementeer (Wilkens 1993:20). Daar kan egter aanvaar word dat strokies met net soveel sukses as enige ander pikturale medium hiervoor aangewend kan word (Wigand 1986:37). 'n Strokiëboek is byvoorbeeld spesifiek geskep om Suid-Afrikaanse lesers van alle ouderdomme in te lig aangaande hulle konstitusionele regte (Dugmore ea gd:gp) (sien figuur 39).

Sekere algemene kenmerke van strokies lei dikwels tot vooroordeel daarteen. Die feit dat die leser daarvan nie leer om (nie-pikturale werke) te lees nie, is een van die redes waarom





*Figuur 39: Strokies word aangewend om mense polities op te voed  
(Francis ea gd:gp)*



sekere opvoedkundiges daarteen gekant is (Lohann 1967:301). Sodanige persone beweer ook dat kinders wat strokies lees, nie die oogbewegings aanleer wat nodig is om normaalweg *korrek* te lees nie. Hierdie aannames kon egter nie bewys word nie (Nyberg 1998:viii).

Aangesien strokies massamedia is, word dit gewoonlik ontwerp om in die smaak van die grootste moontlike aantal lesers te val. Dit beteken dat dit byna oombliklike (en dus ongekompliseerde) vermaak moet verskaf aan geletterdes, ongeletterdes, intelligente persone én minder intelligente persone. In die geval van nuusblaaie is die fisiese ruimte waarin die strokieskunstenaar sy/haar storie of komiese situasie uitbeeld beperk. Dit blyk dus byna onmoontlik te wees om weens hierdie beperkinge ingewikkelde storielyne en karakterontwikkeling uit te beeld. Eendimensionele karakters is dus die norm by strokies – die helde en heldinne is in alle opsigte geïdealiseer, terwyl die antagoniste merendeels lelik, boos en dom is. Die kontras tussen *goed* en *kwaad* is duidelik en die verhale is sensasiewekkend sonder diepere emosionele of morele boodskappe (Godthelp 1975:18; Lohann 1967:301).

Strokiesboeke is gewoonlik goedkoop, sodat dit dikwels beoordeel word as banale, lae-kwaliteit *snertliteratuur*. Strokies word ook meestal na Suid-Afrika ingevoer, omdat ingevoerde strokies goedkoper is as plaaslikes (mnr LRC Visser 2000:onderhoud), sodat dit ook deur sommige beskou word as draers van ongewenste vreemde kulturele invloede. Wanneer 'n inheemse strokieskunstenaar egter wel daarin slaag om bekendheid te verwerf en selfs geliefd is onder sy volksgenote, verdwyn die vooroordeel teenoor sy of haar skeppings gewoonlik. Daar kan dus aanvaar word dat vooroordeel deur 'n toename in kennis teengewerk word en wanneer een strokieskunstenaar mense aan een spesifieke strokiesreeks bekendstel, dié lesers ook met groter begrip na ander strokies sal kyk.

In baie gevalle blyk die taal waarin die verhaal vertel word so 'n bepalende invloed te hê dat, soos in Honiball se geval, die meeste Afrikaanse lesers steeds nie veel belangstelling in anderstalige strokies getoon het nie. Terselfdertyd speel die inhoudelike aspekte 'n rol, soos milieu en bekende aktiwiteite soos sport en kultuur – met ander woorde dít waarmee lesers kan identifiseer (prof PW Grobbelaar 1999:onderhoud).



#### 2.4.2 Historiese ontwikkeling

Wanneer die eerste strokies ontstaan het, kan nie met sekerheid vasgestel word nie, aangesien dit afhang van wat as definisie van die term aanvaar word (Sabin 1996:11). Indien prente in serie, maar sonder byskrifte van enige aard as sodanig nagevors word, sal sekere rotstekeninge waarskynlik as strokies kwalifiseer (Barker 1989:6; Kannemeyer 1997:9), asook sekere Egiptiese grafskilderye. In sekere gevalle kom dit voor dat sommige hiërogliewe wel 'n humoristiese motief het, wat dit dan as 'n primitiewe vorm van pikturale humor laat kwalifiseer (Brown 1986:79; McCloud 1993:141; Sassienie 1994:9). 'n Griekse vaas (circa 500 vC) met tekeninge van Herkules kan volgens dié definisie as die oudste superheld-strokies bestempel word (Perry & Aldridge 1975:20; Taylor 1993:8). Ander soortgelyke *strokies* is die reliëfbeeld op die triomfboog van Trajanus in Rome wat uit die 2de eeu nC dateer (veldtogte uit keiser Trajanus se regeringstyd), talle godsdienstige motiewe op gebrandskilderde glas uit die Middeleeue en Duitse houtsneewerke uit die 15de eeu, ook met Bybelse motiewe daarin uitgebeeld (Hornblower 1993:55; Sabin 1996:11).

Indien strokies as 'n kombinasie van teks en tekeninge gedefinieer word, word die Bayeux-Tapisserie as die oudste voorbeeld van hierdie genre beskou (Hornblower 1993:55; Taylor 1993:8) (sien figuur 40). Hierdie tapisserie beslaan sewentig meter linne en beeld die oorwinning van Willem die Veroweraar by die Slag van Hastings in 1066 uit. By die hoogs gestileerde tekeninge is ook 'n Latynse teks aangebring (Barker 1989:6; Hornblower 1993:55). Die basiese konvensies wat die essensie van strokies sou vorm, het dus lank voor die totstandkoming van dié genre reeds bestaan (Brown 1986:79) (sien figuur 41), maar het eers gedurende die laat-negentiende eeu ontwikkel as 'n resultaat van sosiale veranderinge en markkragte (Brown 1986:80).

In 1845 het die Switserse leerkrag **Rudolphe Töpffer** (1799-1846) 'n reeks geïllustreerde verhale geskep wat tot die ontstaan van die moderne strokie sou lei. Hy het toe al reeds gebruik gemaak van absurde anti-helde, situasiekomedies geskep en die reëls van akademiese tekenkuns aangepas deur byvoorbeeld meer op die uitbeelding van beweging te





*Figuur 40: Detail van die Bayeux-tapisserie  
(Perry & Aldridge 1975:25)*



*Figuur 41: 'n Voorbeeld van antieke spraakballonne  
soos deur die Mayas toegepas  
(Eisner 1995:27)*



konsentreer as om driedimensionele figure *realisties* op 'n eendimensionele vlak voor te stel (sien figuur 42).

'n Belangrike kenmerk van Töpffer se strokies was die feit dat hy van duidelike paneelomlynings gebruik gemaak het, soos in die geval van *moderne* strokies (McCloud 1994:17). Töpffer het in 1845 ook 'n essay geskryf oor die prente-verhaal as unieke genre wat apart staan van literêre vorme soos die roman. Hierdie geskrif het letterkundiges se aandag op strokies gevestig (*Encyclopaedia Britannica* 1984:918). Töpffer was van mening dat, hoewel prente-verhale tradisioneel deur akademici geminag is, dit steeds meer gewild by die gewone mense is, omdat daar *meer mense is wat kan kyk as wat kan lees*. Hy verklaar dat sulke verhale veral tot kinders spreek, maar ook tot die breë publiek. Die ontstaansrede vir Töpffer se strokies-verhale was tweeledig: eerstens het swak sig hom verhinder om eerder te skilder en tweedens het hy geglo dat prente-verhale 'n effektiewe leermedium vir sy skoliere sou wees (Perry & Aldridge 1975:17). Hy het dus kunstaalent besit, wat nodig is om tekeninge van 'n goeie kwaliteit te skep en boonop het hy besef dat kinders aangetrek word deur maklik verstaanbare tekeninge, veral as dit humoristies van aard is. Humor en eenvoud is dus geïdentifiseer as aspekte van strokies wat met vrug aangewend kan word vir didaktiese doeleindes.

Tötemeyer bevestig Töpffer se hipotese. Sy beweer ook dat, benewens humor (1979:216), prente 'n positiewe rol te speel het in die ontwikkeling van die kind se verbeelding (1979:212). Aangesien beeldvorming 'n belangrike funksie het in die leerproses, is prente-boeke 'n ideale hulpmiddel om kinders te kondisioneer ten opsigte van ideologiese (insluitende politieke en godsdienstige) konsepte wat ook spesifieke kulturele variante kan bevat.

Töpffer beweer die rede waarom prente-verhale soveel aanklank vind, is omdat prente 'n meer direkte manier van kommunikasie is en dat iemand wat piktorale simbole gebruik 'n voordeel het bo *iemand wat in paragrawe praat*. Prente-verhale is lewendiger, meer bondig en prente het groter relatiewe verband met mekaar, wat dit duideliker maak as die geskrewe woord, aldus Töpffer. Die waarde van Töpffer se werk is dat hy die gevolgtrekking maak dat die kunstenaar, veral die piktorale humoris, 'n piktorale taal kan ontwikkel wat gebruik



*Figuur 42: Detail uit een van Töpffer se prenteverhale  
(Gombrich 1960:336)*



maak van simbole eerder as realisme. Hierdie tegniek verwys nie direk na die natuur nie en maak dit vir die leser moontlik om gapings wat doelbewus deur die kunstenaar gelaat is, in te vul (Perry & Aldridge 1975:18; Reynolds 1992:34).

Strokies is soos kortverhale in die sin dat die skepper daarvan ekonomies moet omgaan met woorde (en beelde) (Taylor 1993:18). Die vereenvoudigde tekening self, sowel as die tekening of tonele wat die tekenaar uitlaat, word in die leser se eie verbeelding voltooi, deurdat die leser voortborduur op dit wat die kunstenaar voorstel. 'n Tekening in 'n strokie verskil van 'n foto deurdat 'n foto slegs die gebeure wat in 'n breukdeel van 'n sekonde plaasgevind het kan weergee, terwyl 'n strokiesprent byvoorbeeld die beweging van 'n bal, die dialoog wat daartydens plaasvind en die reaksie van mense op die betrokke gebeurtenis kan weergee (sien figuur 43a & b) (Barker 1989:8).

'n Animasiefilm verskil in hierdie opsig van strokies, aangesien in eersgenoemde se geval veel meer prente verskaf word, sodat die illusie van beweging geskep word. In sy boek *Adult comics* beweer Roger Sabin dat die gebeure wat in strokies voorgestel word, nie in woorde of prente plaasvind nie, maar iewers tussen-in (Sabin ea 1993:9; Taylor 1993:26). In die geval van animasieprente, asook ander elektroniese media soos die televisie, het die kyker minder deel aan die skeppingsproses as in die geval van strokies (selfs geen) (McCloud 1994:69).

Die proses van assosiasie wat plaasvind wanneer 'n persoon strokies lees, is belangrik om dit te verstaan. Die leser moet in staat wees om hom/haarself te herken in minstens een van die karakters, hoewel die karakters vereenvoudig is wat betref die uitbeelding van persoonlikheid, asook die tipiese tekenstyl waarmee ook pikturale humor in die algemeen geassosieer word. Volgens McCloud (1994:28) *sien mense hulself in alles* (sien figuur 44). Hulle sien dus nie net wat fisies geteken is nie, maar ook in hulle verbeelding dit wat hulle uit vorige ondervinding ervaar het. Mense wat vertrou is met strokies het dus 'n groter verwysingsraamwerk van *prentjies* in hul geheue waaruit hulle kan kies en sodoende die ontbrekende beelde in 'n spesifieke strokiesprent inkleef.





*Figure 43a (foto) en b (strokie): 'n Strokie kan 'n opeenvolging van gebeure binne 'n enkele paneel voorstel, in teenstelling met 'n foto wat slegs die gebeure van een oomblik uitbeeld (Barker 1989:7)*



Die satiriese uitbeeldings van William Hogarth en sy navolgers word tereg as die inleiding tot strokieskuns in Brittanje bestempel. (Hornblower 1993:55; Perry & Aldridge 1975:12; Sabin ea 1993:14). Hogarth se *The Harlot's Progress* is in hierdie opsig 'n baanbrekerswerk. Soos vele van sy ander werke beeld dit die morele verval van mense uit, maar met die verskil dat dit bestaan uit 'n aantal opeenvolgende prente (gedurende die 1730's geskep), eerder as 'n enkele spotprent. Thomas Rowlandson, James Gilray (sien figuur 45) en andere het hom nageboots en sekere tegnieke van die strokiesgenre, soos spraakbalonne en paneelomlynings, is reeds by hierdie *serie-spotprente* waarneembaar (Perry & Aldridge 1975:31; Sabin 1993:13). Selfs die benaming *comics* is afgelei van *the comicals*, soos spotprente aanvanklik bekend was (Sabin ea 1993:8). In 1796 het daar ook 'n tydskrif genaamd *The comick magazine* verskyn met een tekening deur Hogarth in elke uitgawe daarvan (Sassienie 1994:11).

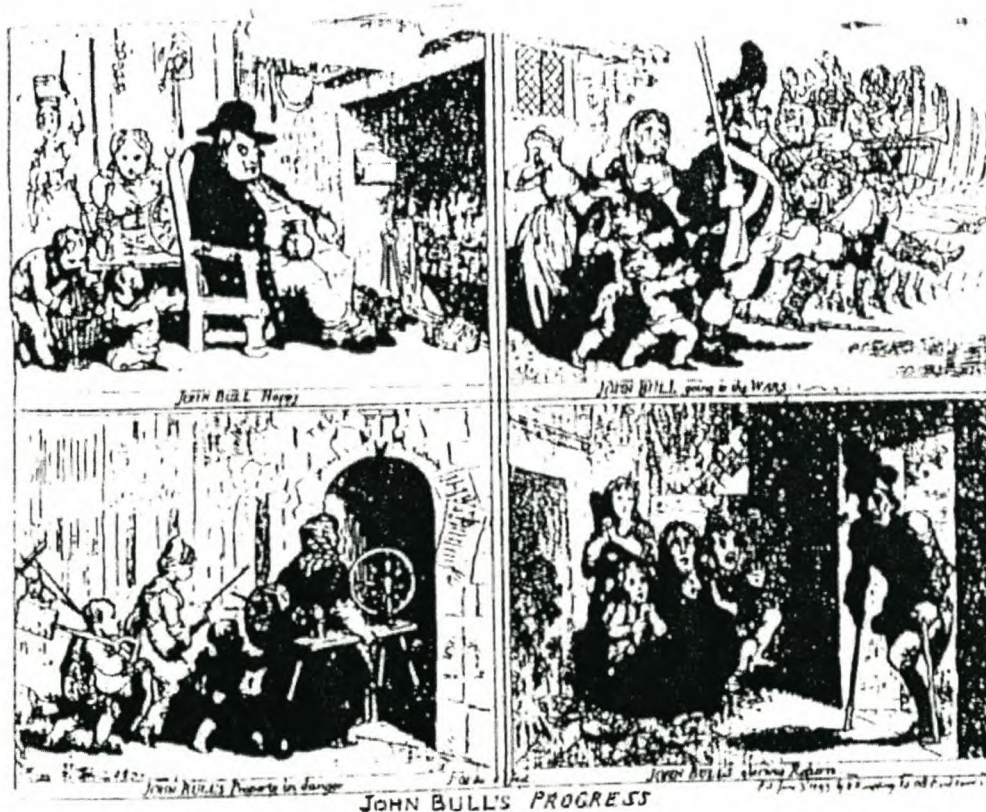
Dit was dus teen hierdie agtergrond dat die eerste moderne strokiesverhale in Engeland geskep is. Dié nuwe genre het ontstaan as *goedkoop en vrolike vermaak* vir die werkersklas van een van die vooraanstaande industriële nasies van die laat negentiende eeu. Die Britse werkersklas het oor genoegsame geletterdheid en koopkrag beskik sodat 'n mark vir sulke vermaak ontstaan het. Terselfdertyd het daar 'n teenreaksie ontwikkel teen die sogenaamde *penny dreadfuls* wat baie gewild was in die Victoriaanse era (Barker 1989:8; Sabin ea 1993:13).

Die koerantredakteur Alfred Harmsworth het om bogenoemde redes besluit om in 1890 twee nuwe publikasies uit te gee, naamlik *Comic Cuts* en *Illustrated Chips*, bekombaar teen 'n halwe pennie per eksemplaar (Brown 1986:82; Horn ea 1976:38; Sabin ea 1993:19). Die oogmerke van Harmsworth se publikasies was om *nie-ernstige, skadelose, maar aantreklike leesstof vir kinders* te skep (Barker 1989:8). Hy het daarin geslaag, asook om daardeur die omset van sy uitgewery binne enkele weke te verdriedubbel. Die nuwe tipe publikasie het ook daarin geslaag om die gewildheid van die *penny dreadfuls* te knou. Sommige mense was egter van mening was dat die *penny dreadful* vervang is deur die *halfpenny dreadfuller* en dus nie 'n verbetering teweeggebring het nie (Perry & Aldridge 1975:48).





*Figuur 44: 'n Paar lyne kan 'n gesig voorstel  
(McCloud 1993:31)*



*Figuur 45: John Bull's progress deur Gilray vertoon  
eienskappe van 'n strokiesverhaal  
(Sabin 1996:13)*



Die *Religious Tract Society* het soortgelyke doelstellings gehad, maar vir ouer kinders, klaarblyklik tieners. Gevolglik het *Boy's Own Paper* en *Girl's Own Paper* ontstaan, met George Hutchison as die eerste redakteur. Hy het gepoog om 'n balans te vind tussen materiaal wat nie net vir kinders aantreklik sou wees nie, maar ook ouers en opvoedkundiges se goedkeuring sou wegdra. Die waardes van die Christelike geloof en Britse imperialisme moes ook daardeur bevorder word. Hutchison se resep was 'n kombinasie van avontuur en sport, wat as suksesvol bewys is deur die lang leeftyd en die talryke nabootsers daarvan (Barker 1989:8). Hierdie vooroordele is gewortel daarin dat strokiesboeke goedkoop, massa-geproduseerde handelsartikels is en vir ongekunstelde persone uit die gewone volk bedoel is. Mettertyd het die idee ook posgevat dat dit 'n bedreiging inhou vir morele waardes en die ontwikkeling van geletterdheid (Sabin ea 1993:21).

Soos uit bogenoemde voorbeelde afgelei kan word, is strokies vir kinders van meet af aan geskep volgens 'n sekere agenda. 'n Waarborg is vereis dat hierdie leesstof veilig, ligsinnig en tog ook opbouend moet wees (Barker 1989:8). Benewens die genoemde invloed van spotprente het geïllustreerde kinderboeke ook 'n rol in die ontwikkeling van strokiesverhale gespeel, hoewel in 'n mindere mate (Sabin ea 1993:13). Dit blyk problematies te wees om 'n onderskeid te tref tussen pikturale humor vir kinders, volwassenes, spesifieke geslagsgroepe en so meer. Strokies vir volwassenes alleenlik sal uiteraard ander onderwerpe aanraak as dié vir nie-volwassenes. Soos met ander media, bestaan daar egter geen waarborge dat nie-volwassenes van die sogenaamde strokies vir volwassenes weerhou kan word nie. Uitgewers van strokiesboeke streef na die grootste moontlike oplaag en mettertyd het al hoe meer publikasies verskyn wat bedoel is om oor demografiese grense te strek. Strokies was van meet af in elk geval nooit geskep om slegs deur kinders gelees te word nie (Sabin ea 1993:249). Strokies vir byvoorbeeld kinders onder die ouderdom van tien jaar of slegs vir tienerdogters, is uitsonderings op die reël.

In Brittanje het daar wel sodanige afwyking van die globale patroon plaasgevind, deurdat die fokus van die strokiesmark dáár sedert die begin van die twintigste eeu verskuif het na die mark vir kinders. Hierdie tendens het tot die sestigjarige voortgeduur. (Sabin ea 1993:22). *Beano* en *Dandy* het as toonaangewende Britse strokiesboeke dié mark



herdefinieer. Gedurende hierdie periode het Britse strokies die eienskappe aangeneem waarmee dit eventueel deur die publiek geassosieer sou word, naamlik naïwiteit, ligsinnigheid en oppervlakkigheid. *Slapstick* humor en lawwe eskapades waarin kinders alles kon aanvang waarmee hulle nie gewoonlik sou kon wegkom nie, was tipies van dié stories (Gifford 1987:23).

Hierdie tendens het weens kulturele invloede nie globaal voorgekom nie. Terwyl ou kulture groot skatte van verhale met talle narre, helde en monsters besit, het die VSA as jong land in hierdie opsig 'n leemte gehad wat deur die superheld-genre gevul is (Bothma 1998:1995; Geipel 1972:135) (sien figuur 46). In sy boek *Super heroes: a modern mythology* beweer Richard Reynolds dat hierdie sub-genre ontwikkel het in 'n sub-kultuur. Hierdie boeke is veral deur adolessente en volwassenes gelees (1992:8). In die meeste lande verteenwoordig volwassenes die vernaamste persentasie lesers van strokiesboeke (Hornblower 1993:54; Silbermann 1986:23; Thompson & Lupoff 1973:10), veral in Japan, waar 'n enkele strokiesboek honderde bladsye per eksemplaar kan beslaan (Hornblower 1993:53) en dus eerder as 'n grafiese novelle bestempel kan word. Die verhoging van die verkoopprijs van strokiesboeke sedert die tagtigerjare het verder meegebring dat minder kinders dit gekoop het. Die temas wat talle strokiesboeke aanpak en die gesofistikeerdheid van die tekenetegnieke het ook meer na 'n volwasse mark begin neig, terwyl rekenaarspeletjies en televisiestories toenemend impak gehad het op die nie-volwasse mark. Kinders het dus 'n veel groter keuse van vermaaklikheidsmooitlikhede (Goodwin 1993:163; Wigand 1986:53, 55) en sal voorkeur gee aan media wat minder intellektuele inspanning verg en onmiddellike bevrediging verskaf (Nyberg 1998:6, 12). In 1996 verklaar Roger Sabin dat die tyd toe strokiesboeke goedkoop items was, verby is en dat die boek in die toekoms aan gespesialiseerde winkels gelewer sal word (Sabin 1996:7). In Suid-Afrika word Sabin se voorspelling reeds 'n werklikheid, soos die voorkoms van sulke winkels in die groter stede bewys.

Spotprent-publikasies soos *Punch*, *Fun* (1861), *Judy* (1867) en *Funny Folks* (1874) was reeds gevestig toe die eerste strokiesboeke verskyn het, hetsy vir kinders óf volwassenes. Onsekerheid bestaan oor watter strokiesreeks eerste verskyn het (Bothma 1995:18; Sabin 1993:13), maar die meeste bronne is dit eens dat dit die Engelse reeks *Ally Sloper's half*





*Figuur 46: Gekostumeerde superhelde, insluitend Thor, 'n Noorse god, in 'n Amerikaanse strokiesboek (Stern 1978:22)*



*holiday* is (sien figuur 47), wat op 3 Mei 1884 begin het en tot op 14 April 1923 voortbestaan het (Gifford 1975:9). Hierdie skepping word bestempel as die eerste ware strokiesreeks omdat dit die eerste deurlopende hoofkarakter gehad het (Sabin 1996:15; Sassienie 1994:12). Die hoofkarakter, *Ally*, was gebaseer op 'n Charles Dickens-karakter, *Mister Micawber*. Soos baie strokieskarakters ná hom, het hierdie karakter aanvanklik in 'n ander publikasie (*Judy*) verskyn, alvorens hy sy eie publikasie gekry het (Sabin 1996:17, 18). Die oorspronklike tekenaar was WG Baxter, wat ná sy dood deur WF Thomas opgevolg is (Perry & Aldridge 1975:47; Schoonraad & Schoonraad 1989:14).

*Ally* was, soos Baxter self uiteindelik, 'n dronkaard en 'n leeglêer, maar het groot aanhang geniet onder die breë publiek. Hulle het hom herken as 'n *tipe* wat volop was in sy tyd in Brittanje, eerder as 'n spesifieke persoon. Hy was dus 'n veralgemening en 'n eendimensionele karikatuur, soos die oorgrote meerderheid strokieskarakters steeds is. Tog is *Ally* beskryf as *die volmaakte Victoriaanse anti-held*, waarmee gewone mense kon identifiseer, omdat sy omstandighede ook hulle milieu en probleme uitgebeeld het. Daar was geen verwysings na politiek nie – die tema was die ontvlugting van die lesers se daaglikse sorge (Sabin 1996:15).

Myns insiens is Andy Capp om dieselfde redes gewild as *Ally Sloper*. Soos laasgenoemde twee karakters kan Honiball se *Kaspaas* ook as 'n anti-held beskou word. In teenstelling met die Britse publiek, is dit te betwyfel of Afrikaanse lesers 'n dronklap aanvaarbaar sou vind. Honiball was persoonlik ook sterk gekant teen drankmisbruik en daarom het sy karakters selde met sterk drank in aanraking gekom.

In die laat-negentiende eeu was dit egter 'n Duitser wat die dominante figuur in die wêreld van die strokiesgenre sou word, naamlik **Wilhelm Busch** (1832-1910), waarskynlik die eerste professionele strokieskunstenaar ooit. Sy satire was realisties, maar sy tekentegniek was vereenvoudig, wat 'n voorspel was van die rigting waarin die strokiesgenre geleidelik sou beweeg. Busch se bekendste karakters, *Max & Moritz*, het in 1860 vir die eerste maal verskyn (sien figuur 48). Hierdie twee onregeerbare kleuters se stoute avonture het oud en jonk vir etlike dekades vermaak en het tot talle nabootsings gelei (Gifford 1975:8; Tötemeyer 1979:128).



BEING A SELECTION, SIDE-SPLITTING, SENTIMENTAL, AND SERIOUS, FOR THE BENEFIT OF OLD BOYS, YOUNG BOYS, ODD BOYS GENERALLY, AND EVEN GIRLS  
No. 18.] SATURDAY, AUGUST 9, 1884. [ONE PENNY.



STARTER KIT - A pleasure in presenting to you this new  
 Light for Bathing - Lustrous - Fresh - Clean



FRIGHTFUL PROPOSITION!  
INFAMY OF HIGGINS!  
UNPARALLELED ATROCITY!  
UNHEARD OF DEPRAVITY!  
A TALE OF TERROR!  
HORROR! HORROR! HORROR!  
BLOOD, AND BLOOD ONLY!

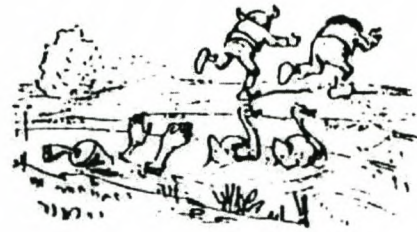
Things have reached a hideous pitch.  
What is next to come? Goodness only knows.  
Bill Higgins is at present pondering on Uncle Benjamin's doom. He

120





Und schon ist er auf der Brücke,  
Renkt' die Brücke brecht in Stücke



Grad als dieses angekommen,  
Kommen ein Gansepaar geschwommen,  
Welches Rock in Listigkeit  
Kampfhaft bei den Beinen faßt



Wieder eine pol: „Mach, mach, mach!“  
Plumps! da ist der Schneider weg!



Beide Gänse in der Hand,  
Flattern er auf trocknes Land —

*Figuur 48: 'n Tipiese situasie uit Max en Moritz  
(Encyclopaedia Britannica 1984:919)*



Aangesien Busch se strokies reeds 24 jaar voor Ally Sloper verskyn het, kan aanvaar word dat Ally wel die eerste strokieskarakter in Engels was, maar nie die eerste in die geskiedenis nie – nie as Busch se werk as bona fide strokieskuns beskryf word nie. Hieroor is daar egter nie eenstemmigheid nie. Dr Hans Fransen, voormalige kurator van die Michaelis Versameling in Kaapstad beskryf Busch se werk as *delightful narrative caricatures [...] forerunners of the later comic strips* (2000:11).

Myns insiens word die term *karikatuur* uit verband gebruik, aangesien strokies en spotprente karikature kan insluit (Schoonraad & Schoonraad 1989:26), maar 'n aantal opeenvolgende prente (wat Busch se reekse is), kan nie as karikature beskryf word nie. Fransen gee self te kenne dat die terme *karikature* en *spotprente* dikwels verwarrend aangewend word – tot so 'n mate dat daar 'n denkskool is wat die spotprent bloot as 'n tipe karikatuur beskou (Fransen 2000:1).

Busch se innovasies het selfs 'n invloed op die Amerikaanse koerantbedryf gehad, terwyl die meeste pikturale humor in Europa beperk was tot veral satiriese prente wat op enkelbladsye (*broadsheets*) gedruk is. Hierdie prente het dikwels volkskarakters soos Tyl Uilenspiegel en Baron von Münchhausen uitgebeeld. Soos in die geval van tradisionele kinderlektuur, het *Max & Moritz* kinders en ook volwassenes vermaak en ingelig deur middel van satiriese verwysing na ongerymdhede in die samelewing (Tötemeyer 1979:88). Nóg 'n Duitser, Adolf Oberlander en die Fransman Emmanuel Poitré het Busch en Töpffer se tradisie in Europa voortgesit (*Encyclopaedia Britannica* 1984:919).

Die vroegste strokies het die sogenaamde streng morele waardes, omgewing, kleredrag, humor ensovoorts van daardie tyd pikturaal uitgebeeld – vereenvoudig, maar duidelik. Die kleredrag en *slapstick*-humor van die laat-negentiende en vroeg-twintigste eeue het ook weerklank gevind in rolprente, soos die karakter wat vertolk is deur Charlie Chaplin. Dié boemelaar-karakter is gebaseer op 'n strokieskarakter *Happy Hooligan* (Horn ea 1976:11), wat weer eens dui op die wisselwerking tussen hierdie twee vermaaklikheidsmedia (*Encyclopaedia Britannica* 1984:922). Op sy beurt is Chaplin se karakter ook in strokies opgeneem (Perry & Aldridge 1975:68) (sien figuur 49). Die oorgang van karakters soos





*Figuur 49: Charlie Chaplin as strokieskarakter  
(Perry & Aldridge 1975:68)*



*Figuur 50: Avontuurverhale in 'n realistiese tekenstyl  
(Out of the sun 1985:34-35)*



*Mickey Mouse* van animasiefilms na strokiesboeke en nuusblaaie vind reeds sedert die 1930's plaas (Sassienie 1994:14), terwyl strokieskarakters ook in rolprente en rekenaar-animasie opgeneem word (Poniewozik & Ressler 2000:72).

Die vyftigerjare was die goue dekade van die Britse strokiesboek-genre en etlike soortgelyke publikasies, soos *Topper*, *Wham* en *Beezer*, het om heerskappy van die kindermark meegeding. Mettertyd het dié mark egter afgeplat en genoemde publikasies het gevolglik tot niet gegaan, met die uitsondering van *Dandy* en *Beano* (Gifford 1993:23; Sassienie 1994:18). Ná die Tweede Wêreldoorlog is die invoer van Amerikaanse strokies hervat en ten spyte van verset teen Amerikaanse kulturele invloed (Sabin 1993:28) het talle inheemse reekse, veral superheld-sages, tot niet gegaan (Sassienie 1994:19).

Oorlogsverhale was gewild, aangesien die oorlog 'n opwelling van patriotisme meegebring het, wat daarná deur die skeppers van strokiesverhale geëksploiteer is. Hierdie verhale, soos in die *War picture library*-reeks uitgebeeld is, is in 'n realistiese styl geteken en humor is selde teenwoordig (Gifford 1993:25, 26) (sien figuur 50). Die Britse strokiesboek-industrie het 'n eiesoortige ontwikkelingsgang gevolg, verskillend van dié van die VSA. Ten spyte van ooreenkomste soos Engels as voertaal, was daar verskille in markkragte, wat veroorsaak is deur verskillende maatskaplike, ekonomiese, politieke en veral kulturele invloede (Geipel 1972:139).

In die VSA het die beweegkrag agter die ontstaan en groei van strokies nie van die kunstenaars self gekom nie, maar van koerantredakteurs, wat die verkoopwaarde daarvan reeds sedert die negentiende eeu besef het. Veral die instroming van immigrante wat óf geheel en al ongeletterd óf nie Engels magtig was nie, het 'n mark vir pikturele humor geskep. Sondagkoerante het volle bladsye afgestaan aan strokies en dit boonop in kleur gedruk (Sabin ea 1993:133; Watterson 1997:7, 8). Die eerste redakteur wat dit gedoen het, was Joseph Pulitzer, eienaar van *The New York World* (*Encyclopaedia Britannica* 1984:92).

Volgens die *Encyclopaedia Britannica* was Richard Outcalt se *The Yellow Kid* die eerste strokieskarakter in 'n koerant (sien figuur 51). Hierdie karakter het op 16 Februarie 1896



VOL. I. NO. I.

PRICE 5 CENTS

# THE YELLOW KID



*Figuur 51: The Yellow Kid was die eerste Amerikaanse strokiesheld  
(Perry & Aldridge 1975:174)*



verskyn, aldus Paul Sassienie (1994:13). Ook ander bronne beskou 1896 as dié waterskeidingsjaar (Geipel 1972:140; Kannemeyer 1997:12). Maurice Horn beweer dat *The Yellow Kid* reeds op 5 Mei 1895 verskyn het, maar eers op 5 Januarie 1896 sy bekende geel slaapjurk aangehad het (Horn ea 1976:711).

Indien bogenoemde karakter in 1895 verskyn het en nie in 1896 nie, beteken dit steeds dat hy nie, soos Horn beweer, die eerste strokieskarakter was nie, aangesien *Ally Sloper* reeds in 1894 verskyn het. *The Yellow Kid* was nietemin 'n groot treffer by die algemene publiek (Geipel 1972:141) en hy is selfs in advertensies gebruik (Horn ea 1976:711, 712). Honiball se karakters is ook in advertensies gebruik – veral Kaspaas (*Die Landbouweekblad* 9/2/1971:138-139).

Mettertyd het *The Yellow Kid* deel van die Amerikaanse strokiesmitologie geword, deurdat hy in talle bronne vermeld word, hoewel daar wankonsepsies en selfs 'n mate van mistiek rondom hom bestaan. Só is daar nie volkome eenstemmigheid oor presies wanneer hy as 'n volwaardige strokieskarakter ontstaan het en wanneer en waarom sy skepper besluit het om hom nie meer te teken nie. Perer Bennet beweer byvoorbeeld verkeerdelik in sy werk *The illustrated child* dat dit die heel eerste strokiesreeks was en as *The Yellar Kid* bekend was (1979:gp).

Pulitzer se grootste mededinger, WR Hearst, het die impak van strokies besef en Outcalt van *The New York World* afgerokkel, sodat 'n regsgeiding ontstaan het oor die gebruik van die regte op die karakters in Outcalt se reeks *Hogan's Ally* (Horn ea 1976:712). Hearst het die konsep van strokiesverhale as 'n hulpmiddel tot verhoogde sirkulasie verder gevoer deur middel van 'n strokiesbylaag, *The American Humorist*. Hierdie bylaag het agt bladsye beslaan en het 'n strokiesreeks ingesluit wat 'n nuwe era in die strokiesgenre ingelui het, naamlik *The Katzenjammer Kids* deur Rudolph Dirks (Horn ea 1976:11, 38; Sabin ea 1993:134). Hierdie reeks is gebaseer op Wilhelm Busch se *Max & Moritz* (Sassienie 1994:12; Wigand 1986:28, 29).

Een van die kenmerke van dié reeks was dat kinders poetse op volwassenes kon bak. Die humor was tipiese *slapstick* en beide kinders en volwassenes het dit geniet – eersgenoemde

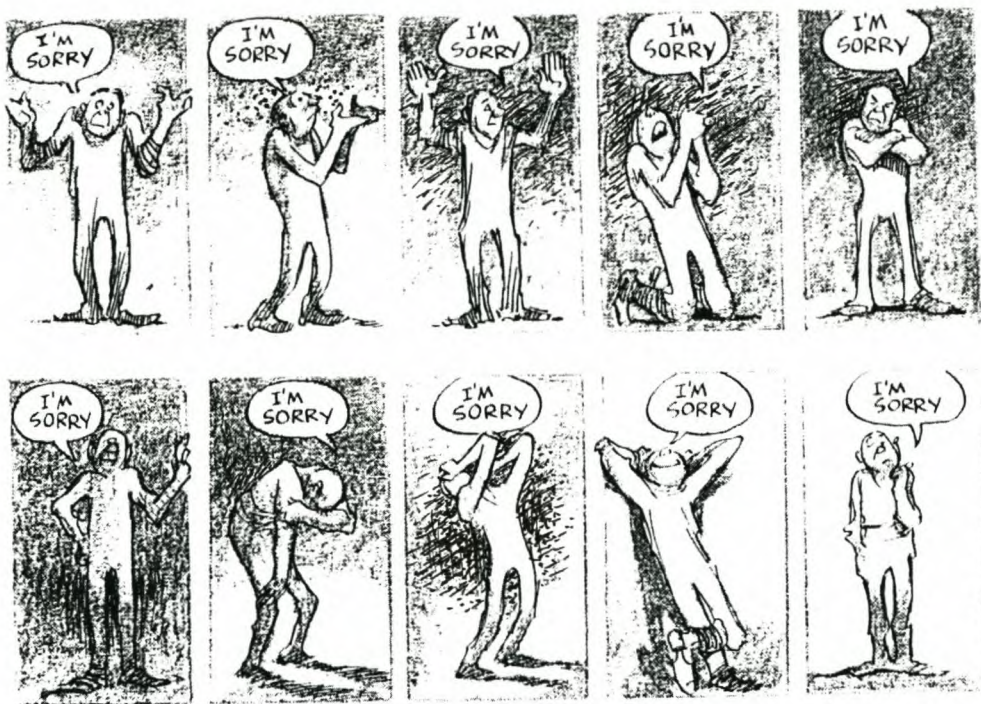


weens die rebelse aard daarvan en laasgenoemde omdat dit nostalgiese herinneringe van hul eie sorgvrye jeug teruggebring het (Horn ea 1976:18). Om hierdie (en ander) redes lees talle volwassenes ook ander strokies, sodat strokies nie tot 'n enkele ouderdomsgroep beperk kan word nie - strokies het dieselfde potensiaal as kommunikasiemedium vir kinders én volwassenes (Sabin ea 1993:9). In hierdie verband moet lyftaal ook in aanmerking geneem word – mense van alle ouderdomme en nasionaliteite kan die basiese vorme (byvoorbeeld gesigsuitdrukkings) verstaan selfs al kan hulle nie die dialoog lees nie (sien figuur 52a & b).

Teen die begin van die twintigste eeu was die strokiesgenre reeds gevestig as 'n selfstandige variant van pikturale humor (*Encyclopaedia Britannica* 1984:920; Horn ea 1976:14; *The World Book Encyclopedia* 1988:267). Tegniese kenmerke soos paneelomlynings, die aanwending van lyne om spoed aan te dui (die sogenaamde *speed lines*), en so meer was aanvaarde norme wat, volgens Horn, geleidelik in die publiek se onderbewussyn ingedring het. Horn beweer ook dat Amerikaanse strokiestekenaars aanvanklik die toon aangegee het met betrekking tot hierdie tegnieke. Nogtans het strokiestekenaars vanuit ander lande bygedra tot die ontwikkeling en groei van hierdie kunsvorm – die Japannese tekenaar Rakuten Kitazawa het byvoorbeeld reeds in 1905 spraakballonne gebruik (Horn ea 1976:14). Byskrifte saam met tekeninge is reeds deur Hogarth en sy tydgenote gedurende die negentiende eeu as instelling herstel, nadat dit vir ongeveer twee eeue in onbruik was (Eisner 1995:13).

Omdat strokies vóór 1910 buite die VSA se grense merendeels beperk was tot kindertydskrifte (nie strokiesboeke – oftewel *comic books* - nie), het dit nie so algemeen in koerante voorgekom nie. Daarna is Amerikaanse strokies uitgevoer na lande soos Argentinië en Japan. Teen 1916 het Argentinië egter reeds sy eie inheemse strokiesreeks gehad, terwyl Japan in 1924 gevolg het. Engeland se eerste strokie in 'n koerant het in 1915 in *The Daily Mail* verskyn, naamlik *Teddy Tail*. Sommige lande het heelwat later gevolg, byvoorbeeld Frankryk (1934) en Italië (1968). Nadat strokies inslag gevind het in hierdie lande, het dit wye aanhang geniet (*Encyclopaedia Britannica* 1984:922; Horn ea 1976:16).





*Figuur 52a: 'n Pikturale-humoristiese voorstelling van liggaamstaal*  
(Eisner 1995:103)



*Figuur 52b: Gesigsuitdrukkings beeld emosie uit*  
(Goulart 1990:273)



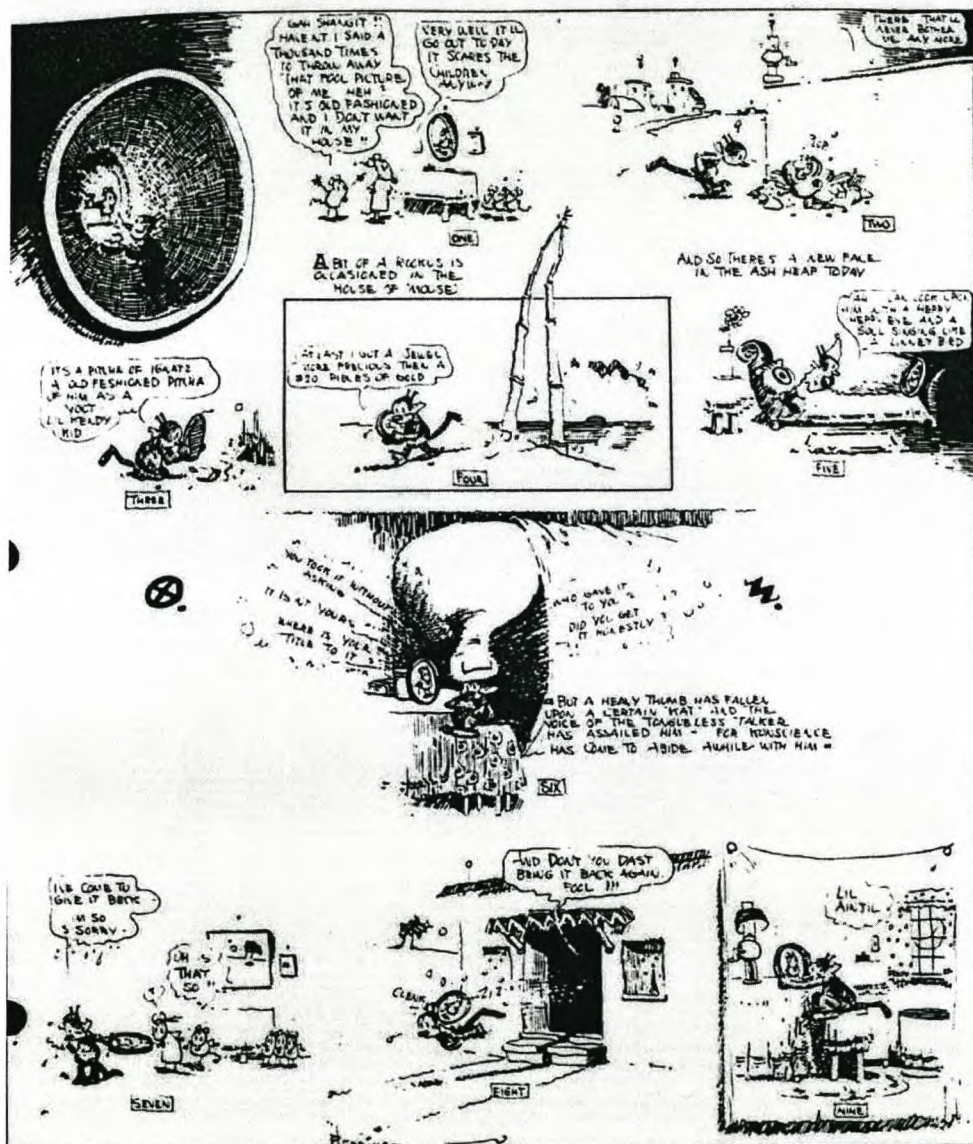
Teen die 1930's, omstreeks TO Honiball se verblyftydperk in die VSA, het strokiesverhale beide uit 'n kunssinnige en kommersiële perspektief gesien, 'n erkende nis beset en was dit deel van die Amerikaanse kulturele opset (Horn ea 1976:18; Wigand 1886:55). Strokies soos Chester Gould se *Dick Tracy* (in 1931 begin) wat die bende-oorloë in Chicago uitgebeeld het, het die Amerikaanse lewenswyse weerspieël (Perry & Aldridge 1975:107; Sassienie 1994:14).

'n Voorbeeld van hoe strokies 'n invloed uitgeoefen het op die Amerikaanse kultuur, is die viering van *Sadie Hawkins Day* (Cholet 1944:3; Horn ea 1976:29). *Sadie* is 'n karakter in Al Capp se strokiesreeks *L'il Abner*, een van die vroegste reekse in Amerikaanse koerante. In hierdie reeks word dié denkbeeldige dag jaarliks gevier om ongetroude meisies 'n geleentheid te bied om 'n huweliksmaat te vind – hulle mag letterlik mans vang en indien hulle die man van hulle keuse binne 'n sekere tyd tot op 'n spesifieke plek kan bring, is daardie man verplig om met sy aankeerder te trou. Hierdie dag is mettertyd dwarsoor die VSA gevier in dié land se *colleges*, maar in plaas daarvan dat die meisies die mans hoef te vang, kan hulle hul uitvra (Horn ea 1976:29), soos die gebruik is op skrikkeljaar.

Strokiesboeke per se, naamlik dun slapbandboeke wat gewoonlik met krammetjies gebind is, het gedurende die dertigerjare gewildheid verwerf (Wigand 1986:29). Hoewel die Amerikaners hulself die eer toe-eien dat hulle die baanbrekers van die strokiesboekgenre was, is strokiesboeke reeds in die 1920's in Japan uitgegee (Horn ea 1976:24). Die eerste Amerikaanse strokiesboek was *Famous Funnies* wat van 1933 tot 1955 uitgegee is (Sassienie 1994:14).

'n Belangrike sub-genre van strokies, dié wat oor die familiegroep as sentrale tema handel, is beskou as 'n opbouende instelling en is deur middel van internasionale koerantsindikate versprei (Horn ea 1976:796). Sulke familie-georiënteerde temas beeld die betrokke samelewing uit, aangesien dit handel oor alledaagse gebeure wat gewone mense raak, eerder as eksotiese fantasieë soos die ruimtefiksie van *Buck Rogers* of *Star Trek* (Perry & Aldridge 1975:15). Die familiereeks *Bringing up father* deur George McManus, wat in 1913 begin het, word as een van die belangrikste strokiesreekse ooit beskou, aangesien dit die eerste Amerikaanse reeks was wat internasionale roem verwerf het. In die 1920's is dit





*Figuur 53: Merriman het verschillende konsepsuele tegnieke geëxploiteer in Krazy Kat (Barker ea 1993:11)*



in Argentinië in Spaans gepubliseer (Horn ea 1976:19, 39). Hierdie reeks is in ongeveer dertig tale vertaal (Glubok 1979:19).

In die geval van Japan het die Amerikaanse besetting van dié land aanleiding gegee tot die ontstaan van die eerste inheemse familiestrokies in 1946 – dus meer as twintig jaar ná die eerste strokiesboeke dáár geproduseer is. Weens die sterk patriargale aard van die Japannese samelewing was die konsep van 'n familiestrokies wat die vaderlike gesag gesatiriseer het op daardie tydstryk rewolusionêr (Horn ea 1976:20).

Net soos McManus se reeks die familiestrokies op die voorgrond gebring het, só ook was George Herriman se *Krazy Kat*, wat van 1911-1944 bestaan het, 'n baanbrekersreeks omdat dit op intellektuele volwassenes gemik was en beskryf is as *poëties, surrealisties en humoristies* (sien figuur 53). Herriman se strokies is deur die kunskritikus Gilbert Seldes as *kuns* bestempel, waarna ander intellektueles dié opvatting aangeneem het (Perry & Aldridge 1975:106). 'n Nuwe beskouing van strokies het dus 'n aanvang geneem, wat beteken het dat meer volwassenes in dié genre belangstelling begin toon het – ook diegene wat voorheen skaam was om te erken dat hulle strokies lees, het *Krazy Kat* en ander soortgelyke strokies openlik aangeprys. Sodoende het *Krazy Kat* 'n spesiale plek in die annale van die strokiesgenre verkry en is dit lank nadat dit verouderd geword het, steeds in koerante gepubliseer (Pullman 1993:7).

Die superheld-genre het groot aanhang verkry met die skepping van *Superman* deur Jerry Siegel en Joe Shuster in 1938 (Bothma 1995:18; Jackman 1992:9; Sassienie 1994:14). Dit was egter reeds met die suksesvolle bekendstelling van ER Burroughs se *Tarzan of the apes* as strokieskarakter in 1929 dat die fondament gelê is vir die konsepsie van sulke fantastiese heldefigure. Die eerste van talle tekenaars wat *Tarzan* vir etlike dekades sou teken, naamlik Harold Foster, het 'n nuwe weg ingeslaan deur af te wyk van die minimalistiese styl wat op daardie stadium die norm was. Hy het 'n veel meer gedetailleerde inslag verkies, wat duidelike ooreenkomste met rolprenttegnieke getoon het (Bothma 1995:18; *Encyclopaedia Britannica* 1984:920) (sien figuur 54). Honiball se avontuurreeks *Faan Brand* (1945-1946) is ook in 'n realistiese styl geteken.





*Figuur 54: Foster se tekenstyl is realisties  
met 'n dramatiese inslag  
(Horn ea 1976:gp)*



Alhoewel daar teen 1958 jaarliks 400 miljoen eksemplare van strokiesboeke in Brittanje gedruk is, meer as die helfte Duitse kinders tussen nege en veertien jaar oud strokies ge lees het en in die VSA twee strokiesboeke gedruk is vir elke enkele ander boek wat uitgegee is (Doetsch 1958:9, 10), het die strokiesmark 'n afname begin toon gedurende die vyftigerjare. In die geval van strokies in koerante was dit 'n kwessie van oorbelading. Redakteurs wou te veel reekse op dieselfde bladsy indruk en gevolglik is die ruimte vir individuele reekse ingekort, wat 'n verlies aan kwaliteit beteken het (*Encyclopaedia Britannica* 1984:922; Horn ea 1976:29; Watterson 1997:16). Etlike van die vroeë baanbreker-tekenaars het begin aftree en boonop was die nuwigheid van die genre verby.

Televisie het ook begin om 'n rol te speel om lesers van strokies af te rokke (Geipel 1972:148; Goodwin 1993:163). Televisie het strokies dus as *nuwe* medium vervang, veral omdat die inligting wat deur televisie oorgedra word meer *onmiddellik* en daarom meer realisties skyn te wees (McCloud 1994:59). Joshi beweer in 1986 dat strokies die medium was waarin miljoene Indiërs hul *sepië* geniet het, omdat hulle nie beeldradio kon bekostig nie (1986:221). Hiervolgens kan aanvaar word dat sodanige lesers televisieprogramme sou verkies indien hulle 'n keuse kon maak, of minstens hul vrye tyd sou verdeel tussen die twee media. Op hierdie stadium het sekere uitgewers begin om taboe-onderwerpe uit te beeld in 'n poging om dalende verkope te stimuleer. Die konsep van goeie, onskuldige vermaak vir veral kinders het met verloop van tyd plek gemaak vir verhale wat brutale geweld en eksplisiete seks uitbeeld. Die meer ekstreme voorbeelde hiervan is *ondergronds* versprei en het later bekend geword as *comix* (in teenstelling met *comics*), wat vir die algemene publiek bedoel is (Horn ea 1976:33).

Die Afrikaanse strokiestydskrif *Bitterkomix* word tans in boekwinkels verkoop, hoewel die eksemplare daarvan in plastiekomhulsels verpak word sodat daar nie op die rak daardeur geblaai kan word nie en omdat dit nie aan minderjariges verkoop kan word nie. Hierdie oorgang na gewaagdheid het geleidelik posgevat, aangesien strokies deur die massa beskou is as ligsinnige, skadelose vermaak wat eintlik vir intellektueel-onderontwikkelde volwassenes en kinders bedoel is. *Comix*, wat eers teen die 1970's opgang begin maak het, is egter nie die norm waaraan die hoofstroom van strokies gemeet moet word nie. In die meerderheid strokies word seks as onderwerp vermy, terwyl geweld gewoonlik sonder



bloed en die verlies van lewe gepaard gaan (Sabin 1996:69; Tory 1995:48). Dit sou egter juis hierdie onderbeklemtoning van die gevaar van gewelddadige optrede wees wat die meeste kritiek teen strokies sou ontlok (Nyberg 1998:30; *The Cape Argus* 22/6/2000:20).

As gevolg van die gewildheid van strokies het 'n veldtog teen veral strokiesboeke begin. In die VSA het die publikasie van dr Frederic Wertham se boek *Seduction of the innocent* in 1954 hernieude stukrag aan teenstand teen strokies gegee. Wertham se aantygings in sy boek, in verskeie artikels en lesings oor die sogenaamde booshede van strokies, asook die aanstelling van 'n kommissie van ondersoek deur die Amerikaanse senaat, het wye publisiteit aan hierdie veldtog verleen (Barker 1989:14; Nyberg 1998:135; Ronge 1984:138). Die strokiesboek-industrie het in 1954 gereageer deur 'n gedragskode (die sogenaamde *Code of Conduct*) op te stel. Hierdie kode is in 1971 en 1989 hersien (Nyberg 1998:167-179; Sassienie 1994:59).

Die periodieke hersienings van die *Code* toon op sigself 'n voortdurende verandering in die morele waardes van die Amerikaanse samelewing (Nyberg 1998:154). Hierdie tendens onderskryf die standpunte van etlike navorsers aangaande die feit dat strokies samelewings weerspieël (Barker 1989:93; Bothma 1995:19; Reynolds 1992:82).

In Brittanje is op 'n soortgelyke manier te velde getrek teen strokies (Barker 1989:14), deurdat boeke oor die onderwerp, soos GH Pumphrey se *Children's comics* (1955), beswaar gemaak het teen geweld, die sogenaamde opvoedkundige gevare wat strokies sou inhou en selfs teen Amerikanismes in die teks van Britse strokies (Pumphrey 1955:60). Etlike ander lande het veldtogte geloods teen strokies wat as ondermynend van aard beskou is (Barker 1989:14). In die VSA is strokiesboeke selfs op brandstapels gegooi (Sabin 1996:68).

Hierdie tipe kritiek het sedertdien tot vakkundige ondersoeke aanleiding gegee, wat op die lange duur ook positiewe gevolge vir die strokiesgenre in sy geheel ingehou het - meer kennis het tot beter begrip van strokies gelei. In Brittanje is *The Children's and Young Persons Harmful Publications Act* (1955) uitgevaardig wat hoofsaaklik gemik was teen ingevoerde Amerikaanse strokies (Sabin 1996:68). Bogenoemde wet het veroorsaak dat die



strokiesboek-industrie ná 1955 anders gelyk het. Baie uitgewers het ondergegaan, want talle reekse is verban. Hoewel die omset van strokiesboeke dus gedaal het, het die industrie tog voortgegaan, selfs ten spyte van die koms van televisie (Sabin 1996:163). Die fokus het verskuif van jonger kinders na die tiener- en volwasse markte. Die opkoms van die *ondergrondse comix* word eweneens toegeskryf aan die teenreaksie wat gevolg het op die onderdrukkende atmosfeer van die vyftigerjare (Sabin ea 1993:171).

Teen 1960 is die verbod op Amerikaanse strokies in Brittanje opgehef, want die *Code* het die Amerikaanse industrie suksesvol gereguleer (Sabin ea 1993:68). Veldtogte teen strokies is in Kanada, Australië, Italië, Duitsland en etlike ander lande van stapel gestuur, sodat sensors in sulke lande toegetree het tot die inperking van strokiesboeke se inslag, taalgebruik, en so meer (Barker 1989:14).

Strokies in koerante en tydskrifte het egter steeds gewild gebly. Een rede hiervoor was dat hulle kontroversiële aangeleenthede vermy het uit vrees dat potensiële lesers weggedryf mag word (*Encyclopaedia Britannica* 1984:922; Perry & Aldridge 1975:168; Watterson 1997:6). Uitstaande talente soos Charles Schultz (*Peanuts*, in 1950 begin) en Johnny Hart (*BC*, in 1958 begin) se werk het internasionale aanhang geniet, dit is in etlike tale vertaal en deur internasionale sindikate versprei (*Encyclopaedia Britannica* 1984:922; Horn ea 1976:31).

Die VSA het dus die vernaamste uitvoerder van strokies geword, maar tog was daar enkele strokies soos Reginald Smythe (1919-2000) se *Andy Capp* (sedert 1957 gewild) wat van Engeland na die VSA en ander lande soos ook Suid-Afrika versprei is. In die 1960's het strokies erkenning as akademiese studie-onderwerp begin verkry en uitstallings is jaarliks by internasionale konferensies gehou, waarvan die eerste in 1965 in die Italiaanse dorp Bordighera was. In 1967 is 'n strokies-uitstalling by die Louvre in Parys gehou, wat aangedui het dat strokies ook deur die skone kuns-*establishment* as 'n volwaardige kunsvorm erken is (*Encyclopaedia Britannica* 1984:922; Horn ea 1976:36). Sekere kunsstrominge soos die sogenaamde *Pop Art*, *Op Art* en *psigedeliese kuns* het strokies as inspirasie gebruik om kommentaar te lewer op die moderne samelewing deur



internasionale ikone soos *Mickey Mouse* as simbole te eksploiteer (*Encyclopaedia Britannica* 1984:922).

Hoewel strokiesboeke se gewildheid in die VSA gedurende die sewentigerjare veral onder volwasse lesers afgeneem het, het negentig persent van die nie-volwassenes en vyftig persent van die volwassenes in dié land steeds strokiesboeke gelees (Thompson & Lupoff 1973:9). In 1975 alleen is meer as 400 miljoen eksemplare in dié land verkoop (Wigand 1986:29, 30), terwyl strokies een van die gewildste items in nuusblaaie was. Gedurende die 1970's het strokies ook groot opgang gemaak in Europa en Japan. In Frankryk, waar strokies bekend staan as *Bande Dessinée* en in Italië, waar dit *Fumetti* genoem word, het verskeie oorspronklike inheemse reekse ontstaan (Horn ea 1976:34). In België, Denemarke, Duitsland en Spanje het strokieskulture posgevat, terwyl strokieskunstenaars in Brittanje 'n oplewing in kreatiwiteit beleef het (Horn ea 1976:34).

Een van die bekendste strokiesreekse wat uit daardie tydperk dateer, is *Bristow*, Frank Dickens se humoristiese uitbeelding van die Engelse kantoorlewe (Horn ea 1976:34) – sodoende is ook hierdie onderafdeling van die Engelse kulturele opset, met inbegrip van daardie periode se tydsgees, pikturaal verbeeld. In Sentraal- en Suid-Amerika het veral Mexiko en Argentinië ook aansienlike bydraes tot die strokiesmark gelewer. In die Verre Ooste was Japan prominent ten opsigte van variëteit en omset, terwyl strokiesboeke uit China in ook geleidelik na die Weste versprei het (Horn ea 1976:35).

Wedersydse kulturele beïnvloeding deur middel van strokies as massa-medium is onvermydelik (Wigand 1986:55). Die mate van bekendheid met die betrokke strokies se herkoms-kulture en die tekentegniek van die skeppers daarvan bepaal egter hoe suksesvol die oordrag van kulturele aspekte op hierdie wyse is. Bekendheid met 'n kultuur is egter nie 'n waarborg dat betekenis en boodskappe nie soms in strokies ingelees word wat nie noodwendig só deur die skepper daarvan bedoel is nie (Johnson 1989:135). In so 'n geval het die kunstenaar gefaal, aangesien die onus op hom/haar val om die betrokke grap of idee op 'n duidelik-verstaanbare wyse uit te beeld.



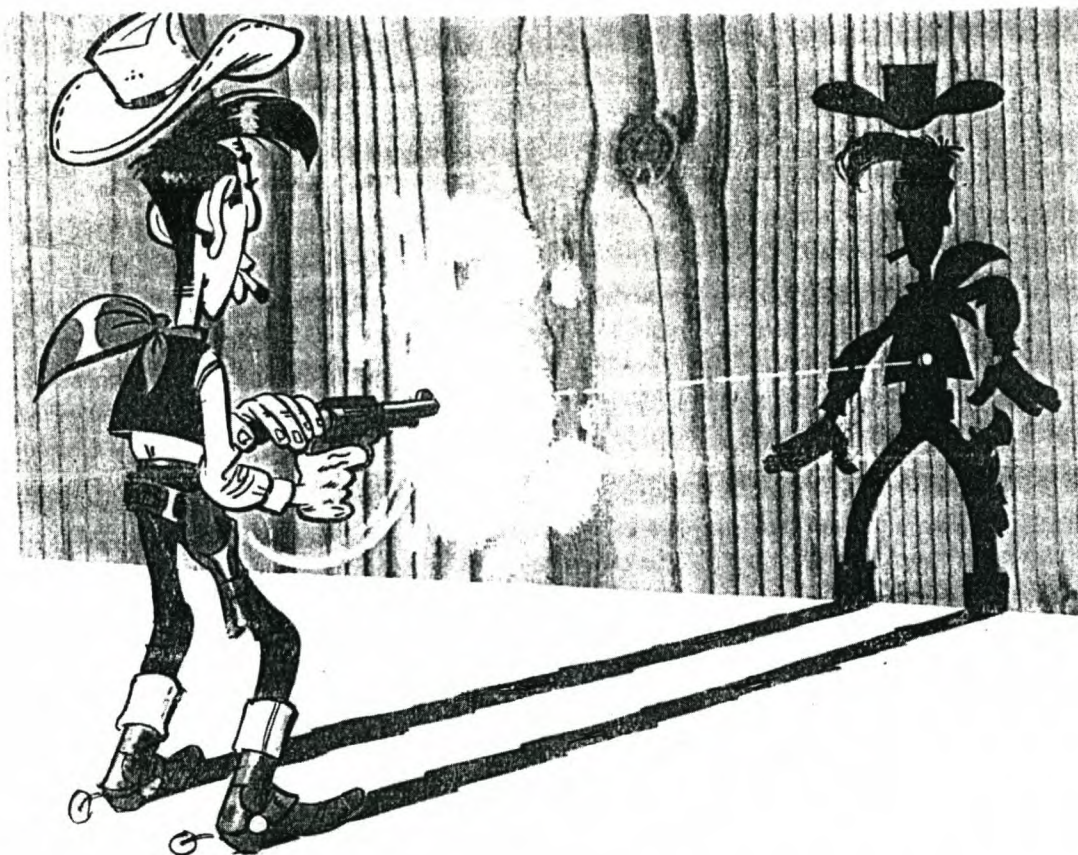
In hierdie opsig het veral die VSA met Engels as wêreldtaal, ekonomiese kapasiteit, sterk gevestigde uitgewersbedryf, en ondervinding in dié medium en mark, 'n voorsprong bo talle ander kulture. Roger Sabin beweer dat die genoemde Britse wet rakende strokies nie slegs uitgevaardig is om jong lesers te beskerm teen materiaal wat eksplisiete seksuele en gewelddadige elemente bevat nie, maar ook om die invloed van die Amerikaanse kultuur van Britse kinders te weerhou. Amerikaanse strokies is, soos die *rock 'n roll*-musiek afkomstig van dié land, heftig teengestaan (Sabin 1996:68).

Suid-Afrika, as voormalige Britse kolonie, is feitlik uitsluitlik bekend met Engelstalige strokies. Strokiesboeke soos *Asterix*, *Lucky Luke* en *Tintin* is aanvanklik in vertaalde vorm hier bekendgestel, hoewel dié reekse oorspronklik in Frans geskryf is. In die geval van *Lucky Luke* ('n humoristiese reeks met 'n tipiese *cowboy*-karikatuur as hoofkarakter) (sien figuur 55), het die skepper van dié internasionaal-bekende reeks, die Belg Maurice de Bevere, verkies om dit in Frans te skryf omdat Frans as wêreldtaal 'n veel groter omset sou verseker as Nederlands. De Bevere (1924-2001), wat onder die skuilnaam *Morris* geskryf het, het ook die Wilde Weste-genre gekies ter wille van die wêreldwye bekendheid daarvan (Lefèvre 2000:306).

Gedurende die tagtigerjare het die strokiesboek-industrie steeds gekrimp, ten spyte van pogings deur redakteurs om nuwe belangstelling te kweek (Brown 1986:85, 86). Kinders het in 'n toenemende mate tyd voor die televisie en rekenaars deurgebring. Statistieke hieromtrent wissel in verskillende lande, maar 'n algemene patroon wat 'n duidelike afwaartse kurwe in die gewildheid van strokies aandui, kan wel waargeneem word (Silbermann 1986:39; Brown 1986:86). Volgens Wright was die vernaamste rede hiervoor dat strokies nie genoegsaam aangepas het om tred te hou met veranderinge in die Amerikaanse samelewing nie (2001:283-284). Strokies in nuusblaaie het wel steeds gewild gebly, wat bewys lewer dat strokies in groot getalle deur volwassenes gelees word (Horn ea 1976:30).

Aangesien strokieskarakters en -verhale volop voorkom in die elektroniese media, is dit duidelik dat die konsep van strokies, soos ook die geval is met spotprente en karikature, nie gaan verdwyn nie, maar dat die media waarin dit opgeneem word, wel verander. Die





*Figuur 55: Lucky Luke is 'n tipe-karakter van 'n strokies-cowboy  
(Morris & Goscinny 1982:gp)*



wedersydse beïnvloeding van die media word geïllustreer deur die toename in die verkope in strokiesboeke wanneer 'n spesifieke karakter in enige medium sukses behaal. In 1966 het die sukses van *Batman* (wat reeds in 1939 as strokieskarakter geskep is) in 'n televisiereeks daartoe gelei dat daar 'n groot toename in die omset van *Batman*-strokiesboeke was, wat ook ander strokiesboeke se verkope laat toeneem het (Nyberg 1998:137; Reynolds 1992:3). Verskeie rolprente is reeds van *Batman* gemaak (Perry & Aldridge 1975:242).

In die tagtiger- en negentigerjare het etlike strokieshelde soos onder andere *Batman*, *Superman* en *Spiderman* weer eens na die rolprentmedium beweeg, met groter sukses as tevore, aangesien die oorskakelingsproses van een medium na 'n ander deur die gebruik van moderne rekenaartegnologie vergemaklik word (Hornblower 1993:53; *M-Net TV-gids* Julie 2001:48; Pretorius 1995:22).

Strokieskunstenaars het die potensiaal van tegnologiese hulpmiddels soos rekenaars besef, sodat strokies ook op die internet verskyn. Hoewel hierdie verwikkeling nie daarop gemik is om strokiesboeke te vervang nie, kan strokiesboek-uitgewers sodoende ook dié mark eksploiteer, terwyl hul boeke sodoende reklame geniet (Poniewozik & Ressler 2000:69, 72), wat tot 'n groter afset daarvan bydra.

Inligting aangaande strokies, die geskiedenis daarvan, die beskikbare titels wat te koop is, asook persoonlike inligting oor die skeppers daarvan, kan via die internet aan miljoene potensiële kliënte beskikbaar gestel word. Die internet en rekenaars oor die algemeen is dus 'n bykomende manier waarop strokies en die kulture wat deur hulle verteenwoordig word, versprei word. Baie strokieskarakters wat oorspronklik as strokiesboekhelde geskep is, het hul gewildheid behou deur middel van die elektroniese media, sodat miljoene mense wat nooit strokiesboeke gelees het nie onmiddellik hierdie karakters herken (Reynolds 1992:7).

In die 1990's het strokies by die kulturele *establishment* aangesluit. 'n Beduidende persentasie gegradeerdes het in hierdie dekade gereeld strokies gelees en 'n opname het aangedui dat veertig persent Franse tussen die ouderdom van 25 en 44 strokiesboeke lees.



Daarom was 'n derde van die boeke wat in 1994 gepubliseer is op die volwasse mark gerig (Hornblower 1993:54).

Will Eisner, bekende pikturale humoris en skrywer oor die onderwerp, beweer: *Our era requires imagery: a visual, literary language to occupy the space between books and film*. Volgens Eisner kan woorde alleen nie 'n boodskap oordra met dieselfde harmonie van kleur, lyn en woorde as wat tekeninge kan nie. In die geval van die beste voorbeelde van die strokiesgenre kan beide die intellek en die sintuie ingespan word (Hornblower 1993:53).

In lande soos die VSA was strokies vir volwassenes tradisioneel beperk tot nuusblaaië, maar weens die invloed van ondergrondse satiriese strokies, soos dié deur Robert Crumb (die genoemde *comix*), het satire in strokies 'n soortgelyke ondermynende funksie begin speel as wat die geval was met spotprente en karikature in die vorige 500 jaar in Europa. Die Suid-Afrikaanse publikasie *Bitterkomix* wat in 1992 deur Anton Kannemeyer, Conrad Botes en Lorcan White geskep is, is die plaaslike ekwivalent hiervan (Lessing 1999:3).

Strokies is oor die algemeen dikwels negatief geraak weens veralgemenings. Onkundige persone stel byvoorbeeld kontroversiële strokies soos *Bitterkomix* gelyk met humoristiese vermaak soos *Asterix* en sodoende word skadelose en selfs leersame materiaal verdink van geheime agendas wat vir politieke indoktrinasie, jeugmisdaad en so meer verantwoordelik mag wees (Geipel 1972:147; Lessing 1999:3). Ten spyte van die negatiewe invloed van ondergrondse satiriese publikasies, het die debat wat daardeur ontlok is daartoe bygedra dat strokiesgenre in sy geheel aan akademiese ondersoek onderwerp is en as 'n *ernstige kunsmedium* erken is (Kannemeyer 1997:4). Hierdie opvatting geld egter steeds nie vir die meerderheid mense nie.

Strokies verteenwoordig die *dominante grafiese mitologie* van die moderne wêreld en daarom word dit steeds deur die meerderheid nuusblaaië aangewend as 'n sirkulasie-stimulant. In die tagtigerjare het ongeveer honderd miljoen Amerikaners weekliks strokies gelees wat in Sondagkoerante gepubliseer is. Sodoende oefen dit groot kulturele en in sommige gevalle ook politieke invloed uit op miljoene lesers van alle vlakke van die



samelewings waar sulke publikasies gelees word (*Encyclopaedia Britannica* 1984:922; Loveday & Chiba 1986:158, 169; Wigand 1986:40, 55).

Tussen die jare 1900 tot 1970 is ongeveer twaalf miljoen verskillende strokies gepubliseer. Die strokiesprent-industrie het dus in die verloop van 'n honderd jaar ontwikkel tot klaarblyklik die grootste en mees invloedryke ikonografiese medium in die bestaan van die mensdom (*Encyclopaedia Britannica* 1984:922). Hoewel die verkope van strokiesboeke wel sedert die vyftigerjare afgeneem het, kon dié genre weens die aanpasbaarheid daarvan suksesvol oor die grense van verskillende media beweeg en die toets van langdurigheid slaag (Poniewozik & Ressler 2000:69, 72; Pretorius 1995:22; Wigand 1986:55).

'n Strookiesverhaal wat oor die internet gelees word, bly in wese 'n strokie – indien daar van paneelomlynings gebruik gemaak word en beweging deur byvoorbeeld *spoedlyne* voorgestel word en nie deur middel van animasietegnieke nie, kan dit nie as rekenaar- of rolprent-animasie beskryf word nie. Strookies kan egter ook oor die televisie vertoon word sonder of met beperkte animasietegnieke (*beweging*), maar aangesien dit in elektroniese vorm aangebied word, word strookies oor die internet dus wel onderskei van strookies op papier.

Soos in 2.4.1 genoem, word strookies as term gewoonlik met papiermedia verbind. Strookies wat elektronies aangebied word, is dus steeds strookies per se, maar 'n afsonderlike tipe, soos strookies in koerante (*strips*) en strookiesboeke (*comic books*) van mekaar onderskei word. Dieselfde verhale of karakters kan egter in koerante en boeke, op televisie en rekenaar, asook in rolprente voorkom. Die term *strokie* word nogtans eerder met tradisionele leesstof, naamlik koerante, tydskrifte en slapbandboeke geassosieer. Aanduidings is dat dié toedrag van sake in die toekoms sal verander, aangesien die eens goedkoop slapband-strokiesboek toenemend deur duur grafiese romans vervang word (Dehghanpisheh 2001:58).

Soos spotprente en karikature, kan strookies ook kommentaar lewer op die samelewing en wanneer die verskillende strokiesreekse van 'n spesifieke tydperk of nasie in oënskyn geneem word, kan die historikus sekere patrone waarneem. In die geval van Amerikaanse



strokies word die opstandigheid van dié volk tydens die Groot Depressie in die dertigerjare uitgebeeld in teenstelling met die opbloeï van patriotisme gedurende die Tweede Wêreldoorlog.

Die sestigjare se introspeksie en die nostalgie van die sewentigs word eweneens uitgebeeld, soos ook die selfparodie van die daaropvolgende dekade. Die strokies van die 1990's het die onsekerheid waarmee die einde van die millennium ingewag is, aangespreek met dramatiese verhale van plaë en pandemies soos verworwe immuuniteitsgebreksindroom (VIGS) en gepaardgaande siektes (Bothma 1995:19). Die aanspreek van hierdie sosiale kwessies, eerder as humor, blyk ook die heersende tendens te wees teen 2001, veral wat die leidende grafiese novelles betref (Dehghanpisheh 2001:58).

Strokies, hetsy in nuusblaaië of in boekvorm, is besonder geskik om op 'n direkte en betreklik eenvoudige wyse aanduiding te gee van watter aangeleenthede op 'n gegewe tydperk van belang is. Die eenvoud en humor wat met strokies en ook spotprente en karikature vereenselwig word, maak dit vir die strokieskunstenaar moontlik om aangeleenthede waaroor nie summier gepraat word nie, aan te raak. Veral strokiesverhale met 'n satiriese strekking kan dus met reg bestempel word as *metafore van die lewe* (Horn ea 1976:19).

Hoewel die meeste mense nie strokies lees ter wille van die *anti-kulturele kwaliteite* van sommige daarvan nie, maar weens die vermaaklikheidswaarde wat dit bied, kan strokies mense steeds onbewustelik beïnvloed, omdat sekere onderwerpe herhaaldelik oor 'n tydperk van jare uit 'n spesifieke perspektief (dié van die strokies se skeppers) aangespreek mag word (Horn ea 1976:50).

Wanneer die ontwikkeling van strokies met ander vorme van piktorale humor vergelyk word, blyk dit dat eersgenoemde, hoofsaaklik weens die verhalende element wat daarin opgeneem is, blootgestel is aan meer veranderende invloede as in die geval van karikature en spotprente. Strokies word merendeels onderwerp aan stilistiese veranderinge soos tekentegnieke en die invloed van elektroniese media. Strokies word in elk geval geraak



deur die oordrag van sodanige tekentegnieke (soos byvoorbeeld rekenaarbeheerde tegnieke) vanaf ander vorme van pikturale humor na die strokie.

Spotprente, soos dié wat in nuusblaaië voorkom, het basies onveranderd gebly, in vergelyking met strokiesboeke wat veel meer gesofistikeerd geword het sedert die tagtigerjare. Hierdie ontwikkeling is steeds aan die gang en dit is onmoontlik om te voorspel hoe strokies oor 'n dekade of twee gaan lyk.



## HOOFSTUK 3

### PIKTURALE HUMOR IN SUID-AFRIKA

#### 3.1 Spotprente en karikature

Vir die doeleindes van hierdie hoofstuk word bogenoemde sub-genres saam ingedeel, omdat spotprente gewoonlik een of meer karikature insluit en spotprenttekenaars ook karikaturiste is. Geeneen van Suid-Afrika se prominente pikturale humoriste het slegs as karikaturis naam gemaak nie. Die ontwikkeling van spotprente en karikature in Suid-Afrika word vervolgens breedweg in twee afdelings verdeel, naamlik vóór en sedert 1900. Die tydperk vóór 1900 kan weer onderverdeel word, in tydperke vóór en sedert die koms van die Westerse kultuur, terwyl die periode sedert 1900 vir die doeleindes van hierdie proefskrif onderverdeel word in die periode vóór en sedert 2000.

Wanneer die kriteria van pikturale humor toegepas word volgens die definisies wat in die vorige hoofstuk uiteengesit is, word volstaan met eersgenoemde onderskeiding, veral met inagneming van die moderne opvatting dat papier as medium gebruik word. Ter wille van 'n gebalanseerde perspektief op die onderwerp (holisties gesien), word slegs kortliks verwys na die pre- en post-papiertydperke, aangesien dit tog wesenlik deel uitmaak van die evolusie van pikturale humor.

##### 3.1.1 Die periode vóór 1900

Volgens die geskiedskrywer Eric Rosenthal is die oudste pikturale humor wat in Suid-Afrika geskep is waarskynlik deur die sogenaamde *Strandlopers* (*Khoina/Khoikhoi*-jagter-versamelaars) in sand langs die kus geteken of teen rotswande deur *Boesmans* (ook *San* genoem).<sup>1</sup> Van laasgenoemde groep het daar voorbeelde van sulke afbeeldings behoue

---

<sup>1</sup> Smith ea beweer dat *San* 'n negatiewe term is, want dit beteken onder andere *mense wat vee steel*. Daarom verkies dié mense self die term *Boesman* (2000:2). Ander partye beweer dat *San* 'n meer gewilde term is (prof HC Bredekamp 2002:onderhoud). Aangesien Smith ea se uitspraak op onlangse navorsing onder die Boesmans self berus, word laasgenoemde term in hierdie studie gebruik.



gebly. Rosenthal beweer dat wanneer daar elemente van oordrywing by sodanige skilderye waarneembaar is, dit wel as pikturale humor beskou kan word (1945:12).

Die oudste rotskuns in Suider-Afrika is egter nie deur die Boesmans geskep nie en daar is ook soms dispute oor watter tekeninge deur hulle of onbekende groepe vóór hulle geskep is (Obermaier & Kühn 1930:3, 6; Pols 1959:20; Huntley 1992:42). Pre-historiese rotstekeninge en reliëfwerke het, ongeag wé dit geskep het - wel sekere ooreenkomste met pikturale humor soos die term tans aangewend word, naamlik elemente van oordrywing (Pols 1959:29) (sien figuur 56a), stilistiese vereenvoudiging, antropomorfisme (Obermaier & Kuhn 1930:39, 42) (sien figuur 56b), lagwekkende liggaamsposisies (Schoonraad & Schoonraad 1989:16) (sien figuur 56c), lyne wat beweging aandui (Read 1982:72) en selfs in sommige gevalle aanduidings van opeenvolging van gebeure soos by strokiesprente.

Indien die kunstenaar se bedoeling as kriterium geneem word, is bogenoemde opvattinge egter debatteerbaar, aangesien die motivering vir die skepping van rotskuns gewoonlik religieus geïnspireerd was en dus nie bedoel is om humor uit te beeld nie (Obermaier & Kühn 1930:39; Read 1982:73, 76). Soos in die vorige hoofstuk bespreek is, kan pikturale humor in verskillende media voorkom, soos die geskiedenis daarvan (globaal gesproke) bewys lewer. Die gebruik van sand of rotswande as primitiewe draers van humor, eerder as papier of elektroniese media, verteenwoordig dus 'n vroeë stadium in die evolusie van dié genre.

Rosenthal beweer tereg dat die werk van hierdie pionier-kunstenaars egter nie as *formele* spotprente, karikature of strokies bestempel kan word nie. Dieselfde geld vir die talle tekeninge wat tussen manuskripte in argiefbewaarplekke en in versamelings van Suid-Afrikaanse families voorkom. In sekere gevalle beoordeel Rosenthal sodanige tekeninge as *pogings tot karikatuurkuns*. Hy erken wel dat die skeidslyn tussen gewone prente en karikature dikwels moeilik is om te bepaal (1945:12). Om hierdie rede verskil kenners van pikturale humor ook oor wat die oudste voorbeelde daarvan in Suid-Afrika is (Kennedy 1976:153; Legum 1946:12).

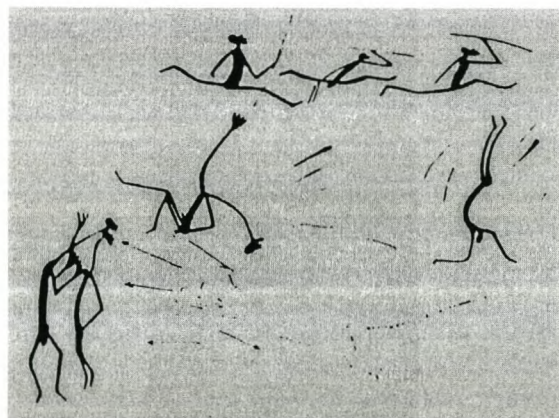




***Figuur 56a:*** 'n Voorbeeld van 'n Europese rotstekening met duidelike tekens van humoristiese oordrywing  
(Perry & Aldridge 1975:20)



***Figuur 56b:*** 'n Voorbeeld van antropomorfisme  
(Pols 1959:gp)



***Figuur 56c:*** 'n Voorbeeld van oordrewe liggaamshouding  
(Schoonraad & Schoonraad 1989:16)



Vir die doeleindes van hierdie studie word aanvaar dat die tekenaar 'n poging moet aanwend om iemand, iets of 'n situasie deur middel van oordrywing humoristies voor te stel om as pikturale humor aanvaar te word. Nogtans is dit nie altyd duidelik of dít wel die motief agter die skepping was en of die betrokke tekening nie humor ontlok weens die onbeholpenheid van die tekenaar nie. Myns insiens kan 'n tekening slegs as 'n bona fide voorbeeld van pikturale humor beskou word indien bo alle twyfel vasgestel kan word dat die tekenaar humor wou ontlok deur middel van sy of haar tekenvaardigheid – 'n swak tekening kan dus nie summier as pikturale humor bestempel word nie, al mag dit lagwekkend wees. RF Kennedy (direkteur van die Africana Museum van 1938 tot 1960) verklaar in sy essay *Early South African cartoons* dat hy etlike humoristiese illustrasies deur vroeë tekenaars opgespoor het wat hy graag sou insluit in sy beskrywing van die vroegste spotprente van Suid-Afrika, maar hoe snaaks hulle ook al mag voorkom, blyk die prente steeds nie ware pikturale humor te wees nie (Kennedy 1976:153).

Volgens Rosenthal (1945:12) en die Schoonraads (1989:19) is 'n tekening getiteld *Pennekunst gemaakt door Jan van Leeuwen aan Cabo de Goede Hoop* moontlik die oudste voorbeeld van spotprentkuns wat in Suid-Afrika geskep is (sien figuur 57). Hierdie tekening vertoon egter geen waarneembare eienskappe van pikturale humor nie. Twee ander tekeninge wat in die Nasionale Biblioteek van Suid-Afrika in Kaapstad (voorheen die Suid-Afrikaanse Biblioteek) bewaar word, naamlik afbeeldings van Ou Moses die geldwisselaar (1829) en Joseph Suasso de Lima (1820) (sien figuur 58) dateer uit dieselfde tydperk, naamlik die vroeë 19de eeu. De Lima, wat as een van die *vaders van Afrikaans* bestempel is, heet nie *Duasso da Lima* soos Schoonraad & Schoonraad (1989:20) beweer nie (CO 3923 no416 14/12/1822; MOIB 2/721 no2 20/12/ 1849).

De Lima het die eerste Nederlandse koerant in Suid-Afrika, naamlik *De Verzamelaar*, in 1834 gestig. Daarin het Afrikaanse staaltjies en dies meer (De Kock ea 1968:220; Nienaber 1963:16) wat gewoonlik humoristies van aard was voorgekom, maar geen pikturale materiaal nie.

Die tegniese uitvoering van bogenoemde twee tekeninge is amateuragtig, maar die onbekende tekenaars het tóg probeer om sekere maniere (of maniërismes indien dit





*Figuur 57: Jan van Leeuwen se tekening  
(KAB M183)*



*Figuur 58: 'n Karikatuur van JS de Lima  
(KAB E311)*



aanstellerigheid uitbeeld) van dié twee Joodse persone uit te beeld. Hoewel die basiese tekentegniek swak is, was die motiewe daaragter ooreenkomstig die tradisie van die karikatuurkuns (Rosenthal 1945:12).

Rosenthal maak ook melding van 'n tekening (circa 1840) deur **JC Poortermans** (1813-1892) wat in MuseumAfrika in Johannesburg (voorheen die Africana Museum), gehuisves word. Hierdie werk getiteld *Week-end on a farm*, word deur Rosenthal as tegnies onbevredigend, maar nogtans noemenswaardig bestempel, aangesien dit volgens hom *die produk van 'n ware kunspionier* is (1945:12). 'n Jaar ná Rosenthal se artikel skryf die politieke kommentator Colin Legum 'n artikel in *Illustrated Bulletin*, waarin hy na Rosenthal se navorsing verwys as *painstaking*. Nogtans verskil hy van hom oor Van Leeuwen en Poortermans as bona fide pikturale humoriste (1946:12).

Legum bestempel die Engelse skilder **Frederick I'Ons** (1802-1887) as die eerste ware spotprenttekenaar van Suid-Afrika, na aanleiding van 'n spotprent van dr Ambrose Campbell, een van die eerste inwoners van Grahamstad. Hierdie tekening is omstreeks 1840 vir *The Echo* geskep (Legum 1946:12). Die *Stockenström Cartoons* wat I'Ons vir die tydskrif *The Grahamstown Journal* in 1831 geskep het (sien figuur 59), blyk egter sy eerste humoristiese werke te wees (Gordon-Brown 1975:180; Liebenberg 1989:48; Schoonraad & Schoonraad 1989:175-176).

In hierdie veertien litografiese afdrukke word gespot met sir Andries Stockenström, die luitenant-goewerneur van die Oos-Kaap. Aangesien die houding van die grensboere teenoor Stockenström wat die Britse gesag verteenwoordig het, hierdeur pikturaal uitgebeeld word, kan dié prente beskou word as die eerste politieke spotprente wat in Suid-Afrika geskep is (Kotzé 1988:26). Hierdie lasterlike prente is in Londen gedruk en in die Kaap versprei (Potgieter ea 1970:114). Kopieë van hierdie prente is onder andere opgeneem in RF Kennedy se *Catalogue of prints in the Africana Museum* (1975:gp).

Volgens die Schoonraads was die prente tiperend van daardie tydperk, aangesien hulle nie karikature ingesluit het nie. Daarmee word bedoel dat die persone wat daarin uitgebeeld word nie noodwendig herkenbaar is nie (1989:20). Die spotprente van die 17de en 18de





**Figuur 59:** *Skets no.8, getiteld tl-n-r entertains Macoma and Tyali*  
 (Gordon-Brown 1975:69)



eeue is boonop in 'n illustrasie-styl gedoen, wat verskil van die hedendaagse karikatuur-styl.

Soos die skrywers van die biografie *Frederick I'Ons, artist*, naamlik JJ Redgrave en Edna Bradlow (Potgieter ea 1958:15), stel ook *The Standard Encyclopedia of Southern Africa* (SESA) dit duidelik dat I'Ons 'n bekende skilder aan die Kaap was, nie 'n professionele spotprenttekenaar nie. SESA definieer die term *spotprent* soos volg: *a large drawing, made for a newspaper illustration, especially with a political slant* en beweer dat hierdie kunsvorm, naamlik spotprente in koerante, eers *laat na Suid-Afrika gekom* het (Potgieter ea 1970:114).

Bogenoemde bron beweer dat die eerste poging tot pikturale humor in Suid-Afrika die sewe houtsneewerke is wat in die *Cape of Good Hope Literary Gazette* gepubliseer is in Maart, April en Mei 1834. Hierdie prente handel oor die lewensomstandighede van die Britse Setlaars in die Albany-distrik. Die skepper daarvan was waarskynlik **Alexander Reid**, 'n afgetrede soldaat (Schoonraad & Schoonraad 1989:297). Die prente word beskryf as kru, maar karaktervol (Potgieter ea 1971:114).

Die eerste (bona fide) spotprente met Suid-Afrikaanse onderwerpe is oorsee geskep, asook daar gepubliseer – meestal in Brittanje (Kennedy 1976:158; Schoonraad 1989:19). 'n Goed gedokumenteerde geval is die van dié sogenaamde *Hottentot Venus*, Saartjie Baartman (of Sarah Bartmann), die Khoi-vrou (Gordon-Brown beweer dat sy *Bushman* was) wat weens haar prominente posterieur in 1810 na Engeland geneem en as 'n kuriosum in Europa vertoon is (sien figure 60a & b) (Gordon-Brown 1975:103; Liebenberg 1989:47; Pretorius 1995:46; Kennedy 1976:155-156; Hromník 2002:9). Talle spotprente en karikature van haar is gepubliseer, waaronder tien wat ook in Kennedy se vermelde katalogus van afdrukke verskyn (1975:gp).

Van die vroegste en bekendste spotprente met Suid-Afrika as tema, was dié deur George Cruikshank (1792-1856) (nie Charles Cruikshank, soos Rosenthal beweer nie) aangaande die immigrasie van die Britse Setlaars (Pretorius 1995:45) (sien figuur 61). Cruikshank, wat saam met sy vader Isaac (circa 1756-1811) en broer Robert (1789-1856) bekendheid





***Figuur 60a: 'n Spotprent waarin Saartjie Baartman die sentrale figuur is***  
(Kennedy 1976:15)



***Figuur 60b: 'n Karikatuur van Saartjie Baartman***  
(Rapport 24/2/2002:3)



verwerf het as van die leidende pikturale humoriste in Engeland, het Suid-Afrika egter nooit besoek nie, sodat sy werk nie as inheems bestempel kan word nie (Gordon-Brown 1975:141; Kennedy 1976:154-155). 'n Selfs vroeëre spotprent van die Nederlandse koloniale besettings wat in 1787 gepubliseer is, word deur AH Smith bestempel as verwysend na Suid-Afrika. Hierdie prent, getiteld *The Dutch divisions*, is blykbaar deur die Engelse pikturale humoris James Gilray (1757-1815) geteken. Gilray was ook nooit in Suid-Afrika nie (Smith 1984:35).

I'Ons mag wel een van die eerste spotprenttekenaars wees wat in Suid-Afrika woonagtig was, maar hy was nie die eerste plaaslik gebore spotprenttekenaar nie. Ook die bekende skilders Thomas Baines (1820-1875) en Thomas William Bowler (1812-1869) het na bewering pikturale humor geskep (Liebenberg 1989:47; Pretorius 1995:40), maar was albei van Britse herkoms. Die landskapskilder kaptein Willem Daniel de Vignon van Alphen (1815-1871), wat 'n paar bekende karikatuursketse geskep het, was 'n Nederlander (Rosenthal 1945:12).

Etlike ander buitelanders wat Suid-Afrika óf vlugtig besoek het óf hulle permanent hier kom vestig het, kan by bogenoemde gevoeg word, byvoorbeeld sir Richard England (1793-1883), Henry Butler (c1800-c1870) (Liebenberg 1989:47) sir Charles D'Oyly (1781-1845), kolonel CC Mitchell (1793-1851) en Charles Davidson Bell (1813-1882). Laasgenoemde drie kunstenaars het volgens Kennedy nie ware pikturale humor geskep nie (Kennedy 1976:157). Hierdie kunstenaars was sonder uitsondering meer bedrewe in ander kunsvorme as pikturale humor.

Liebenberg wys daarop dat dié tekeninge (kenmerkend van hul tyd) nie noodwendig karaktereienskappe of fisiese gelykenisse van hulle onderwerpe uitbeeld nie. Hulle is eerder kwetsend as humoristies (Gombrich 1963:134; Liebenberg 1989:48). Sulke spotprente staan bekend as *caricatures of manners*, waarmee bedoel word dat die fokus op sosiale toestande of menslike swakhede gerig word, eerder as op individue (Fransen 2001:1).



Aangesien die ontwikkeling en verspreiding van pikturale humor afhanklik is van 'n afset daarvoor en grootliks gerugsteun word deur nuusblaaie as draers, is dit verstaanbaar dat die groei van pikturale humor plaaslik hand aan hand gaan met die groei van die pers in Suid-Afrika. Volgens *SESA* was die eerste Kaapse koerant wat 'n paar houtsnee-afdrukke bevat het, *Cape Punchinello*, wat van Oktober tot Desember 1851 bestaan het (Potgieter ea 1970:114). RF Kennedy beweer egter dat dié koerant geen spotprente bevat het nie en dat dit *Sam Sly's African Journal* was wat 'n paar houtsnee-afdrukke bevat het (Kennedy 1976:158).

Geen sodanige tekeninge kon in eersgenoemde koerant opgespoor word nie, maar 'n aantal spotprente en karikature (waarskynlik houtsnee-afdrukke) kom voor in sekere uitgawes van *Sam Sly's African Journal*. Meegaande artikels verduidelik die prente en noem dat hulle deur 'n anonieme vriend ingestuur is (2/10/1845:4; 6/11/1845:4; 12/2/1846:4; 30/4/1846:4; 18/6/1846:2; 25/6/1846:2).

FS Liebenberg noem dat daar in Junie 1830 in *The Cape of Good Hope Literary Gazette* 'n reeks van sewe humoristiese prente verskyn het (Liebenberg 1989:48). Hierdie prente was dié wat aan Alexander Reid toegeskryf word, soos reeds genoem. Raadpleging van die betrokke mikrofilm het wel enkele prente opgelewer, maar daar kon nie vasgestel word wie die tekenaar was nie, aangesien geen handtekening daarop sigbaar is nie. Die eerste koerant in Suid-Afrika wat spotprenttekenaars op sy personeel gehad het, was *The Zingari*, 'n weekblad wat in November 1870 gestig is (Kotzé 1988:26; Liebenberg 1990:48; Vernon 2000:17).

**CJM Smith** (volle name, geboorte- en sterfdatum onbekend) was die eerste pikturale humoris wat politieke spotprente vir bogenoemde blad geteken het (Potgieter ea 1971:114; Vernon 2000:17). Smith was nie 'n bona fide pikturale humoris nie en sy werk is beskryf as *nie baie goed nie*, sodat hy deur **William Murdoch McGill**, verbonde aan die *Roeland Street School of Art* in Kaapstad vervang is (Kennedy 1976:158-159). Volgens Gordon-Smith was McGill aan die Kaap vanaf ongeveer 1868 tot 1872 en WH Schröder was een van sy leerlinge by die kunsskool (Gordon-Smith 1975:193).



Op 27 Januarie 1871 (en nie op 2 Junie 1871, soos Potgieter ea 1971:114 beweer nie) verskyn die eerste tekening in *The Zingari* deur **William Howard Schröder** (1851-1892). Charles Cowen, die redakteur van dié koerant bestempel Schröder se tekening as redelik goed vir iemand jonger as een-en-twintig (Kennedy 1976:159). Die onbevoegdheid van *The Zingari* se eerste twee tekenaars moes vir Schröder die geleentheid gegee het om sy toetrede as spotprenttekenaar te maak.

Schröder (sien figuur 62) was die eerste Suid-Afrikaans-gebore persoon wat pikturale humor sy professie gemaak het (Fransen 1981:167) en het die veld van politieke spotprentkuns vir twintig jaar oorheers (Liebenberg 1989:46). Hy is in Kaapstad gebore en getoë en het vir Kaapse en later ook Transvaalse nuusblaaië gewerk, waaronder die *Cape Argus*, *The South African Illustrated News*, *The Lantern*, en *Het Volksblad*. In 1884 het hy sy eie *comic weekly* aan die Kaap uitgegee, naamlik *The Knobkerrie*, wat slegs vir twee jaar bestaan het. Hierdie koerant was soos in die geval van *The Cape Punch*, gebaseer op *Punch* van Brittanje. Volgens Gordon-Brown was Schröder 'n beter portrettekenaar en skilder as spotprenttekenaar (1975:219).

Volgens die Schoonraads was Schröder meer as enigiemand anders daarvoor verantwoordelik dat die spotprentkuns in Suid-Afrika tot sy reg gekom het (Schoonraad & Schoonraad 1989:20), terwyl *Die Ensiklopedie van die Wêreld* verklaar dat hy *beslag gegee het aan die koerant-spotprent in Suid-Afrika* (Albertyn ea 1975:255). Vernon beweer dat hy daarin geslaag het om die karakter van die Suid-Afrikaanse samelewing te openbaar (2000:22). Sommige van Schröder se werke is in die Londense *Review of reviews* opgeneem, wat sy internasionale status bevestig het (Bouma 1985:2).

Wanneer Schröder beoordeel word as pikturale humoris moet twee faktore in ag geneem word, naamlik die tydperk waarin hy geleef en gewerk het en ook of die persoon wat sy werk beoordeel van dieselfde kultuurgroep as hy is, al dan nie. Gordon-Brown en Legum (1975), beide geskool in die Britse tradisie van pikturale humor, vergelyk Schröder en ander spotprentkunstenaars se werk in hierdie lig. Veral in Legum se geval word duidelik voorkeur gegee aan die werk van Britse kunstenaars. Terselfdertyd moet toegegee word dat Schröder se werk styf voorkom wanneer dit vergelyk word met die werk van meer moderne





*Figuur 61: 'n Spotprent oor die Britse Setlaars deur George Cruikshank  
(KAB M394)*



*Figuur 62: 'n Tekening deur Schröder van homself  
(Schoonraad & Schoonraad 1989:320)*



spotprenttekenaars, maar sy werk steek nie af by dié van sy tydgenote nie, met inbegrip van Britse tekenaars van daardie periode. Schröder het boonop in relatiewe isolasie gewerk en sonder noemenswaardige opleiding as pikturale humoris, soos ook ander Suid-Afrikaanse pikturale humoriste ná hom, byvoorbeeld DC Boonzaier en TO Honiball.

Die Schoonraads, wat nie vanuit dieselfde kulturele perspektief as Legum en Gordon-Brown waarnemings maak nie, slaan Schröder, Boonzaier en Honiball se werk hoog aan. Voorbeelde van hierdie drie kunstenaars se werk, asook van ander Suid-Afrikaans gebore pikturale humoriste soos Fred Mouton en Abe Berry, is ingesluit in internasionale uitstallings. Gedurende 1999-2000 is hulle werk saam met dié van groot meesters soos Hogarth, Daumier, Gulbransson, die Cruikshank-familie en Giles, wat ook in hierdie proefskrif bespreek word, by die Michaelis Versameling in Kaapstad uitgestal (Fransen 2000:12-29).

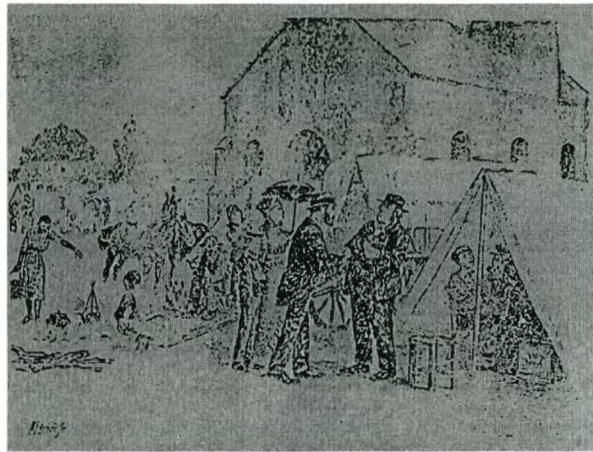
Nog 'n belangrike figuur in Suid-Afrika se spotprent-annale, **Heinrich Egersdörfer** (1853-1915), het vir die *Illustrated News* gewerk. Egersdörfer was 'n Duitser wat via Brittanje na Suid-Afrika geïmmigreer het. Sy eerste tekeninge het in 1884 in die *South African Illustrated News* verskyn, waarna hy van 1886 tot 1870 vir *Excalibur* en in 1888 vir *Cape Punch* gewerk het. Nadat hy na die Transvaal verhuis het, het hy vir *The Star* en *The Press* gewerk, terwyl hy ook tekeninge aan die blaai *The Owl* (in Johannesburg) en later *The Owl: Penstone's Weekly* (in Kaapstad) verskaf het (Kennedy 1976:169).

Egersdörfer (sien figuur 63) se werk was aanvanklik realistiese uitbeeldings van die lewenswyse van negentiende-eeuse Suid-Afrikaners (Fransen 1981:167) (sien figuur 64). Mettertyd het hy egter toenemend op humor gekonsentreer, sodat sy aanvanklike grappige illustrasies gaandeweg ontwikkel het tot pikturale humor. Die navorsingswaarde daarvan lê hoofsaaklik in die kultuurhistoriese inligting wat dit bied, soos ook afgelei kan word uit die beskrywing wat Eric Rosenthal in sy biografie getiteld *Heinrich Egersdörfer* daarvan gee (1960:18). In hierdie opsig is dit egter tipies van die werk van die meeste van sy tydgenootlike kollegas. Sy latere werke, soos dié saamgevat in die boek *The South African review book of 50 famous cartoons; a unique souvenir of the Anglo-Boer War 1899-1900*,





**Figuur 63:** 'n Portret van H Egersdörfer  
(Schoonraad & Schoonraad 1989:gp)



**Figuur 64:** 'n Uitbeelding van nagmaalviering deur Egersdörfer  
(Rosenthal 1960:gp)



**Figuur 65:** 'n Karikatuur van Constance Pensone deur DC Boonzaier  
(Schoonraad & Schoonraad 1989:279)



wat in 1900 in Kaapstad gepubliseer is, was bona fide spotprente (Schoonraad & Schoonraad 1989:120-121).

Die spotprenttekenaar **Charles Penstone** (1852-1896) wat voorheen in Australië, die VSA en Engeland as pikturale humoris gewerk het, het in Suid-Afrika eers vir *The Press*, *The Moon* en *The Johannesburg Times* in Johannesburg geteken, voordat hy *The Owl* dáár gestig het. Hy en sy eggenoot Constance (sien figuur 65), het spotprente vir hul genoemde Kaapse koerant geteken (Kennedy 1976:170; Potgieter ea 1971:114; Rosenthal 1976:14; Schoonraad & Schoonraad 1989:279-280).

**Constance Penstone** (née Jones, 1864-1928), wat soms die skuilnaam *Scalpel* gebruik het en ook werk aan *The Cape Times* en *The South African Review* gelewer het, was meer bekend as 'n illustreerder. Ná Charles Penstone se dood het sy hom as spotprenttekenaar opgevolg (Blenkin 1910:23; Kennedy 1971:249, 251). In 1917 het sy met die bekende skilder George Crosland Robinson getrou (Kennedy 1976: 169; Schoonraad & Schoonraad 1989:279). Constance Penstone dra die onderskeiding dat sy die eerste vrou was wat professioneel spotprente in Suid-Afrika geteken het. Sy was egter nie in 'n Suid-Afrikaner van geboorte nie - soos Charles Penstone is sy van Britse afkoms (Kennedy 1971:250).

Egersdörfer en nog 'n buitelandse tekenaar, **MacGregor Menzies** (geboorte- en sterftedatum onbekend) het ook teen ongeveer 1900 vir die *Review* gewerk (Schoonraad & Schoonraad 1989:244). Die idees en tekenstyle van oorsese tekenaars wat in Suid-Afrika kom werk het, het plaaslike kunstenaars soos Schröder beïnvloed, soos in die geval van **Dennis Edwards** (1889-1918). Edwards, ook bekend onder die skuilnaam *Grip* (Kennedy 1976:167; Potgieter ea 1971:114), het vir *The Cape Register*, wat van 1882 tot 1903 bestaan het, gewerk. In Port Elizabeth het **Charles Barber** (1870-1878) omstreeks 1880 vir *The Observer* en *Cape Hornet* gewerk. Hoewel die bydraes van sodanige oorsese tekenaars van groot waarde was, het Egersdörfer en Schröder die plaaslike toneel gedurende die 19de eeu oorheers (Potgieter ea 1971:114).



### 3.1.2 Die periode sedert 1900

Die Anglo-Boereoorlog (1899-1902) was 'n belangrike bron vir die skepping van pikturale humor – nie slegs vir kunstenaars in Suid-Afrika nie, maar ook in Europa en elders (Bouma 1985:3; Vernon 2000:26) (sien figuur 66). Die mag van die spotprent in besonder, maar ook karikature en strokies, is met groot vrug aangewend deur albei kante van dié konflik, asook neutrale moondhede soos Nederland, wat op hierdie wyse solidariteit met die Boererepublieke betuig het. Charles Penstone, Schröder en die bekende beeldhouer **Anton van Wouw** (1862-1945) was onder diegene wat die oorlog en die politiek daaraan verbonde satiries uitgebeeld het. Van Wouw wat in 1889 van Nederland na Suid-Afrika geëmigreer het (De Kock ea 1968:879; Fransen 2000:30; Langham-Carter 1973:240), het ook spotprente geteken, waarvan in die Pretoriase koerante *The Moon* (Kennedy 1976:168; Schoonraad & Schoonraad 1989:22), *The Press*, *The Weekly Press* en *De Pers* verskyn het (Liebenberg 1989:48).

Soos reeds vermeld, het die ontstaan en verspreiding van pikturale humor in Suid-Afrika saamgeval met die ontwikkeling van die drukpers en die ontstaan en verspreiding van nuusblaaie (Liebenberg 1989:48). Die eerste koerante het nie enige vorm van pikturale materiaal bevat nie, waarskynlik weens tegniese en finansiële oorweginge, maar met die verbetering van drukmetodes en 'n beter omset kon redakteurs spoedig afdrukke van tekeninge insluit. Dit kan wel aanvaar word dat die trefkrag van pikturale humor bekend was aan hierdie pionier-joernaliste, aangesien die eerste kru spotprente teen die vroeë 1800's reeds lank gewild was in Europa. In 1770 was daar meer as 400 drukkers wat spotprente in Engeland alleen versprei het (Vernon 2000:11).

'n Kenmerk van die einde van die 19de eeu en begin van die 20ste eeu was dus 'n veel groter aantal nuusblaaie en meer kunstenaars van gehalte wat ook hulle bydrae tot veral die politieke verwickelinge in die land gemaak het. In 1887 was daar in Johannesburg alleen ses koerante in sirkulasie (Liebenberg 1990:48), dertig jaar ná die verskyning van die eerste een, *De Staatscourant* (Nienaber 1943:95).



# The Big Budget. 1<sup>st</sup>

FULL INSIDE WITH FUNNY PICTURES  
AND GRAND STORIES.

Vol. VI. No. 158.

WEEK ENDING SATURDAY, JUNE 8, 1900.

PRICE ONE PENNY.

AIRY ALF AND BOUNCING BILLY GIVE OLD KRUGER A LOOK UP AGAIN.



1. It was night, and Uncle Paul was just having another dip of—no—immense and thinking what a damned fool he's made of himself, and how he wished he'd never been rude to Mr. Ombertstein, when suddenly he got a tremendous shock. "Ah, rot shall I to do already," the old sinner whimpered. "Oh, I must get myself out of this, you see."



2. Of course, dear reader, you've guessed these bold, bad burglars. But Ours Paul didn't, bless you. Not he. "Not then, Wally," shouted Alf. "You must disguise yourself as a hangerman and give old Bob the slip." "Good," shouted Paul. "I'm a boy, you see as slim as my uncle's arm. I'll get you in shape of tomorrow. I, our comrade's man." But Billy murmured, "Not, but! This is not I've his looking for."



3. "Ow do I go," said the old boy, as he did his best to reach the glass. And Alf, who was busy putting the finishing touches to the plot the hangers had plotted, replied: "You've been out, ain't you, Billy?" "Never need anything like it," roared Billy. "For couldn't have disguised myself better if you'd had a wish." "I think we better sleep, old boy," murmured Kruger. "I do not want to meet that Pake and get into Kitchener. No thanks!"



4. "Billy," giggled Alf, "there's a lie." And Billy giggled. "What awful language! It's terrible. We can't stop and sleep, can we?" "Of course we can't," replied Alf. "We've been up respectable, we have. No long, Cocky. Bob! It's coming in a minute and will get. Don't forget to write to him from St. Helena and give our love to old Ombert."



5. Then the only two who stood on their tandem bike. The Kruger's son, "Well, here he is, you see. He's upended up the furniture and broken the nice new front door getting that bedstead through. And the best we have from our own country is that Mrs. Kruger gave the old fellow such a night for the damage he'd done. Poor old Kree!"



6. Now we've been forgetting all about old Kree, haven't we. Well, here he is, you see. He's upended up the furniture and broken the nice new front door getting that bedstead through. And the best we have from our own country is that Mrs. Kruger gave the old fellow such a night for the damage he'd done. Poor old Kree!

Figuur 66: 'n Engelse strokie waarin met Paul Kruger gespot word (Gifford 1975:17)



In die vroeë 1900's was die meerderheid van die bekendste spotprenttekenaars steeds buitelanders wat hier kom werk het, soos **Walter Moorcroft Connolly** (1884-1967), bekend as *Walrus*. Hy het vir *The Rand Daily Mail*, *Sunday Times*, *The Star* en later in Engeland vir *Punch* gewerk. Uitstaande kunstenaars soos **John Henry Amsheiwitz** (1882-1942) en **Harry Stratford (Strat) Caldecott** (1886-1929), beter bekend as skilders, het ook soos Constance Penstone en Van Wouw sedert die vorige eeu hul talente aan pikturale humor gewy (Kennedy 1976:168; Potgieter ea 1971:115).

Die Engelse pers in Suid-Afrika het, met die voordeel van 'n reeds lank gevestigde tradisie van pikturale humor in Brittanje, toegang gehad tot 'n aansienlike voedingsbron van spotprenttekenaars vanuit Brittanje en lande soos Australië en die VSA. In Suid-Afrika het boonop 'n aantal knap Engelssprekende kunstenaars na vore gekom. **Robert James (Bob) Connolly** (gebore 1908) het vir die *Daily Express* en *Rand Daily Mail* gewerk, asook vir Amerikaanse nuusblaaie. **Edgar Arnold Packer** (1892-1932), wat onder andere die skuilnaam *Quip* gebruik het, **John Michael (Jock) Leyden** (gebore 1908) en **John Halkett Jackson** (1919-1981) was van die mees prominente spotprenttekenaars in die eerste helfte van die 20ste eeu in Suid-Afrika (Schoonraad & Schoonraad 1989:184).

Jackson is bestempel as die vernaamste spotprenttekenaar van Suid-Afrikaanse herkoms wat by die Engelstalige pers betrokke was. Hy het tussen 1949 en 1957 vryskutwerk in Brittanje vir *Punch* en ander blaaie gedoen, maar in 1957 vir die *Cape Argus* begin werk. Jackson se tegniek was goed genoeg om met die minimum aantal lyne 'n hele reeks gesiguitdrukings uit te beeld en byskrifte was selde nodig (Bouma 1985:9; Potgieter ea 1971:117). In 'n artikel in *The Cape Argus* van 25 Julie 1964 is Jackson saam met David Marais en TO Honiball as die drie leidende Kaapse spotprenttekenaars benoem (Boam 1964:1) (sien figuur 67).

Ander tekenaars wat mettertyd bekendheid verwerf het, was onder andere die Suid-Afrikaans-gebore Abraham Berelowitz (1911-1992), beter bekend as **Abe Berry** (wat soos Honiball alle terreine van pikturale humor betree het), **William Papas** (gebore 1927) en **David Marais** (1925-1974) (Potgieter ea 1971:118). Papas het hom later in Engeland gaan vestig as spotprenttekenaar vir *Punch* en *The Sunday Times*, terwyl hy ook vir Amerikaanse





*Figuur 67: 'n Spotprent van Jackson, Honiball en Marais  
(Schoonraad & Schoonraad 1989:185)*



nuusblaaie geteken het (Bryant & Heneage 1994:163). Marais het politieke prente vir *Sunday Times*, *The Cape Times*, *The Sunday Post*, *The Eastern Province Herald*, *Sunday Express* en *Progress* geteken. Soos in die geval van Jackson is Marais se werk in verskeie bundels saamgevat en gepubliseer (Potgieter ea 1971:118). Ook Berry se werk is verbundel, onder andere in *Act by act*, wat in 1989 gepubliseer is (Graham 1996:50). Berry het ook die onderskeiding behaal dat van sy werk in *Punch* verskyn het (Graham 1996:35).

'n Besondere geval in die Suid-Afrikaanse spotprent-annale is die werk van **Hemi**, wat spesifiek spotprente vir die Suid-Afrikaanse Party geteken het en wat in boekvorm uitgegee is, naamlik *Cartoons in both official languages*. Hemi was die gesamentlike *nom de plume* vir J Henderson en H Muller (Bouma 1985:6; Oosthuizen gd:gp; Potgieter ea 1970:118). Volgens die Schoonraads het hul navrae geen inligting aangaande hierdie persone opgelewer het nie (Schoonraad & Schoonraad 1989:158). 'n Boekie wat bestaan het uit 'n keur van hul werk wat in verskillende nuusblaaie verskyn het, is circa 1939 deur die Verenigde Suid-Afrikaanse Nasionale Party uitgegee (Potgieter ea 1971:118). Daarin word vermeld dat hulle oud-soldate was en dat die tekenwerk deur een persoon behartig is, terwyl die ander lid van die span vir die idees gesorg het (Oosthuizen gd:gp). Hoewel hul werk van 'n hoë tegniese standaard is, was dit uiteraard propagandisties van aard. Hulle het veral skerp te velde getrek teen dr DF Malan.

**Victor Ivanoff** (gebore 1909), 'n Russiese immigrant, het sedert 1937 vir Afrikaanse, Engelse en Portugese nuusblaaie gewerk en in 1949 is sy boek *Tweede Wêreldoorlog spotprente* gepubliseer (Potgieter ea 1970:120-121; Ivanoff 1946:gp). **Erik Thamm** (1911-1985), bekend as *Etam*, het in 1937 na Suid-Afrika geïmmigreer. Gedurende die Tweede Wêreldoorlog is hy weens sy Duitse afkoms geïnterneer (Bouma 1985:7; Potgieter ea 1970:121). Daarná is hy deur dr Hendrik Verwoerd by die *Die Transvaler* aangestel. Thamm het vir 27 jaar tot sy aftrede in 1973 pro-Nasionale Party-tekeninge geskep (Schoonraad & Schoonraad 1989:354).

Indien na Afrikaanssprekende pikturale humoriste per se gekyk word, staan die naam van **Daniel Cornelius Boonzaier** (*Nemo*) (1865-1950) uit as dié pionier wat deur kenners beskou word as die grootste Afrikaanse spotprenttekenaar en karikaturis ooit (Liebenberg



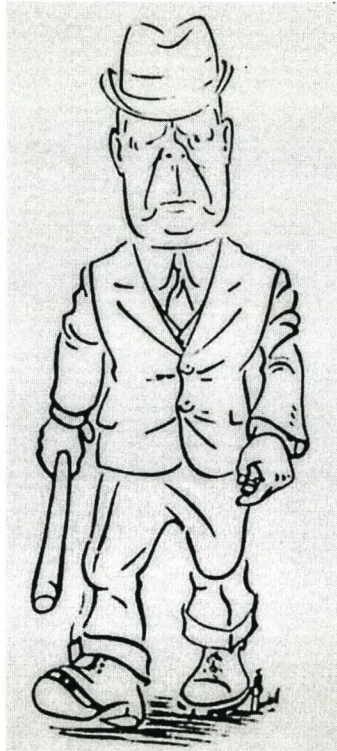
1989:48; Muller 1990:348; Pretorius 1995:48; Schoonraad & Schoonraad 1983:viii). Oor Boonzaier (sien figuur 68) is, soos in die geval van sy opvolger TO Honiball, talle artikels geskryf, hoewel in eersgenoemde se geval ook reeds 'n boek verskyn het (*DC Boonzaier en Pieter Wenning: Verslag van 'n vriendskap* deur J du P Scholtz). Twee tesse het gevolg, naamlik *Die spotprente van DC Boonzaier in De Burger 1915-1924* in 1988 deur DJ Kotzé en FS Liebenberg se *DC Boonzaier en die Kaapse Belle Epoque* in 1989.

Liebenberg het ook die ongepubliseerde werk *The Diary of DC Boonzaier* in omstreeks 1995 geskryf, wat insigte bied in sy invloed as leidende persoonlikheid in die Kaapse kulturele kringe gedurende sy leeftyd en selfs daarná. Weens sy posisie as pikturale humoris is hy gerespekteer en gevrees en kon hy juis daarom sy uitgangspunte laat geld (Liebenberg 1995:25). Boonzaier word ook vermeld in Feaver en Gould se werk *Masters of caricature* (1981:138), wat 'n bevestiging is van sy internasionale statuut as kunstenaar. Boonzaier is die enigste Suid-Afrikaanse pikturale humoris wat in dié boek vermeld word, terwyl dit ook die geval is in die *Suid-Afrikaanse Biografiese Woordeboek* (De Kock ea 1968:93-96).

Hoewel hy reeds in 1884 'n spotprent vir *The Knobkerrie* geteken het (Muller 1990:350), het Boonzaier se loopbaan as pikturale humoris in 1903 amptelik begin (Blenkin 1910:10; Pretorius 1995:48). Hy het by verskeie Engelse koerante, soos *The Owl*, *South African News* en *The Observer* gewerk (Scholtz 1973:11), voordat hy in 1915 by *De Burger* (later bekend as *Die Burger*) aangesluit het. Hy het veral bekendheid verwerf weens sy skepping van die karakter *Hoggenheimer* (sien figuur 69a), wat kapitalisme gepersonifiseer het (De Kock ea 1968:95; Liebenberg 1995:24).

*Hoggenheimer* (sien hoofstuk 5) was later só bekend dat Boonzaier slegs sy kenmerkende sigaar agter 'n boom of muur hoef te laat uitsteek om aan die lesers te suggereer dat dit *Hoggie* is wat daar skuil. Hierdie skepping van Boonzaier is in die volksmond, asook in die *Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse taal (HAT)* opgeneem (Odendal ea 1988:400; Muller 1990:350). *Hoggenheimer* se bekendheid word bewys deur die feit dat die karakter ook ná Boonzaier se aftrede deur ander spotprenttekenaars, soos Honiball





*Figuur 68: 'n Karikatuur van Boonzaier deur Honiball*  
(Miller 1990:714)



(Vernon 2000:88) en Kobus Esterhuyse gebruik is (Muller 1990:715; Vernon 2000:94) (sien figuur 69b).

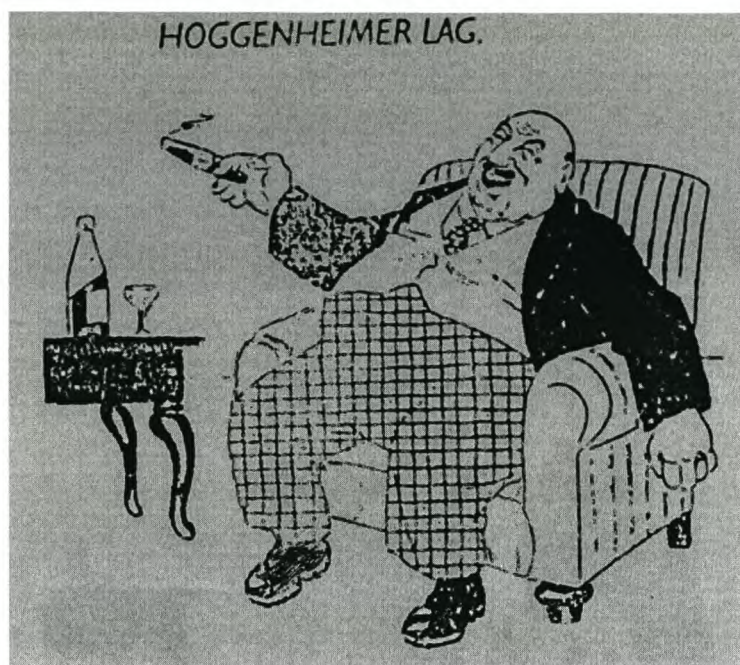
CJ Langenhoven het in 1922 vir *Baas Hoggenheimer*, te wete genl JC Smuts in *Die Burger* aangeval, na aanleiding van laasgenoemde se gewelddadige onderdrukking van die mynwerkerstaking aan die Rand (Muller 1990:323). In 1981, dus 31 jaar na Boonzaier se dood, skryf Milton Shain 'n artikel met die titel: *Hoggenheimer ghost still walks* – volgens Shain was die Hoggenheimer-karikatuur so treffend dat sogenaamde kapitalistiese Jode of enige invloedryke sakemannne steeds Hoggenheimers genoem word (Shain 1981:26).

Sommige van Boonzaier se ander beeldskeppinge, soos die verkleurmannetjie wat 'n gebrek aan standvastigheid voorstel, het ook instellings geword in die repertoire van politieke tekenaars (Vernon 2000:47) (sien figure 70 a & b).

Boonzaier se gebruik van simboliek en beeldvorming, soos die bekende Hoggenheimer as kapitalis en ook die bobbejaan as simbool van Suid-Afrika se ondergeskiktheid aan Brittanje, was treffend (Bouma 1985:3). Hy het 'n besondere vermoë gehad om treffende karikature te skep (De Kock 1968:94; Muller 1990:350; S Steyn 1990:6). Van hierdie karikature is in bundels saamgevat, soos *My Caricatures* en *Rand Faces* (De Kock ea 1968:95). Hoewel sy styl aanvanklik op dié van ander tekenaars, soos onder andere Schröder gebaseer is (De Kock ea 1968:93), het hy sonder enige opleiding ontwikkel tot 'n pikturale humoris van internasionale formaat. Sy bewondering vir Japannese kuns is merkbaar in sy werk (Potgieter ea 1970:432). Die sensitiewe lynwerk en komposisie, asook die minimum skadu, wat Japannese kuns met pikturale humor verbind, is tiperend van Boonzaier se beste skeppings.

Sy invloed as politieke kommentator was sodanig dat hy beskryf is as die een persoon wat meer as enigiemand anders bygedra het tot genl JBM Hertzog se verkiesing in 1924 tot premier van Suid-Afrika (De Kock 1968:95). Hy is ook bestempel as *the man who killed Botha* (Schoonraad & Schoonraad 1989:69), aangesien hy vir genl Louis Botha as 'n potsierlik-vet verraaiër van die Afrikanervolk voorgehou het en dit so effektief gedoen het dat sy politieke loopbaan sodoende beëindig is (Vernon 2000:53).



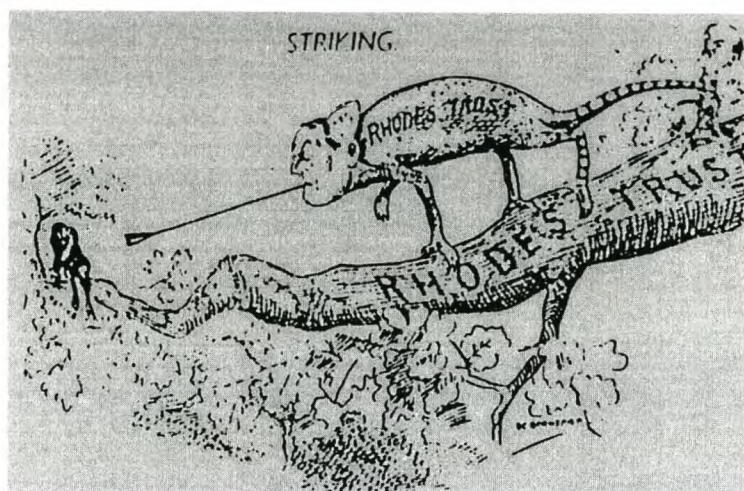


*Figuur 69a: 'n Hoggenheimer-karikatuur deur Boonzaier  
(Vernon 2000:71)*

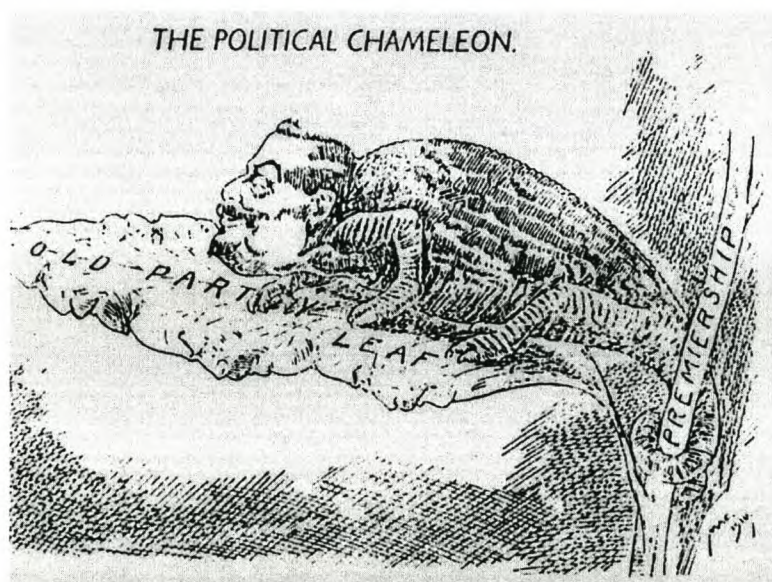


*Figuur 69b: 'n Spotprent waarin Hoggenheimer figureer  
(Vernon 2000:94)*





**Figuur 70a:** 'n Spotprent van 'n verkleurmannetjie deur Boonzaier  
(Vernon 2000:30)



**Figuur 70b:** Boonzaier se simbool deur HW MacKinney gebruik  
(Vernon 2000:47)



Vir genl JC Smuts het Boonzaier ook in dosyne spotprente as skelm en belaglik uitgebeeld. Soos reeds in die vorige hoofstuk bespreek, raak die publiek mettertyd gewoond daaraan om karikature met werklike persone te verbind, sodat 'n proses van indoktrinasie plaasvind. In *Jan Smuts, 'n biografie*, noem FS Crafford Boonzaier 'n *jarelan[ge] doring in Smuts se vlees* (Crafford 1946:129). CFJ Muller wy 'n volle hoofstuk aan Boonzaier en Honiball se stryd teen Smuts in sy boek oor die geskiedenis van Nasionale Pers (1990:689-719).

Die algemene publiek, op wie Boonzaier die meeste impak gehad het, het hom bewonder as iemand wat hulle vermaak het, maar hulle het nie sy oorredingsvermoë besef nie (Muller 1990:714; Scholtz 1973:12). Boonzaier het oor 'n tydperk van ongeveer sestig jaar aan meer as tien nuusblaai karikature en spotprente gelewer (Liebenberg 1989:168).

'n Toenemende aantal Engelssprekende spotprenttekenaars, onder wie **Herbert Wood MacKinney** (1883-1951), beter bekend as *Mac*, het veral rondom die veertigerjare gedy in die politieke klimaat wat deur die Tweede Wêreldoorlog en die opkoms van Afrikaner-nasionalisme geskep is (Schoonraad & Schoonraad 1989:24, 229). Volgens die Schoonraads het etlike tekenaars van hierdie tydperk, soos MacKinney en **William Whitelock Lloyd** (geboorte- en sterftedatums onbekend) steeds gebruik gemaak van ou tegnieke, byvoorbeeld lang onderskrifte en weglating van sekere vokale. Daar bestaan egter geen twyfel omtrent die betekenis van die woorde nie (1989:23, 221) (sien figuur 59).

Die oorlog was uiteraard wêreldwyd 'n voedingsbron vir pikturale humoriste. Baie van hierdie kunstenaars het geweldheid verwerf deur middel van hulle propagandistiese uitbeeldings van die persoonlikhede van die oorlogtyd en die dade wat aan sodanige helde en skurke toegeskryf is (Potgieter ea 1971:117). David Low en Carl Giles van Brittanje is bekende voorbeelde aan Geallieerde kant (Kloppers 1990:39; Lucie-Smith 1981:100). In Suid-Afrika het Abe Berry, TO Honiball en ander ook naam gemaak in hierdie verband (Graham 1996:18; Schoonraad & Schoonraad 1989:25).



'n Aantal Afrikaanssprekende pikturale humoriste het na vore gekom gedurende die dekades direk ná die Tweede Wêreldoorlog. Etlike van hierdie kunstenaars, soos André de Beer (gebore 1922), Oswald Gerber (gebore 1935), en Daniël James (Rassie) Erasmus (gebore 1921) het kortstondige loopbane as pikturale humoriste gehad. Ander soos TO Honiball, Weyni Deysel (gebore 1951), Charl Marais (gebore 1934), Fred Mouton (gebore 1947), Lourens (Lou) Jakobus Henning (gebore 1942), Mynderd Vosloo (gebore 1955), Leonard (Len) Lindeque (1936-1980), Frans Abraham Esterhuyse (gebore 1941) en Jakobus Joachim Christoffel (Kobus) Esterhuyse (gebore 1920) se loopbane strek oor dekades (Schoonraad & Schoonraad 1989:25).

Uit bogenoemde groep was Honiball, Mouton, die twee Esterhuyses en Lindeque van die meer prominente kunstenaars. **Jacobus (Kobus) Esterhuyse**, wat in München onder die wêreldberoemde spotprenttekenaar en karikaturis Olaf Gulbransson gestudeer het, het hom hoofsaaklik op kommersiële kuns toegespits, maar ook spotprente vir *Die Transvaler* geteken onder die pseudoniem *Braam* (Potgieter ea 1970:121). **Frans Esterhuyse** het sedert 1973 politieke en sosiale spotprente vir *Oggendblad* geteken, asook 'n strokiesreeks (sien volgende afdeling). Hy het ook later vir *Hoofstad*, *Die Transvaler* en *Rapport* gewerk (Schoonraad & Schoonraad 1989:124-125). Lindeque word in die afdeling hierna bespreek.

**Frederick (Fred) Jacobus Mouton** (gebore 1947) het in 1970, na sy opleiding as grafiese kunstenaar by Nasionale Pers begin werk, waar hy Honiball opgevolg het as spotprenttekenaar by *Die Burger* en *Rapport*. Aanvanklik het Mouton indiensopleiding by Honiball gekry en sekere van eersgenoemde se tegnieke, byvoorbeeld die beklemtoning van Sir de Villiers Graaff se snor, by hom oorgeneem. Honiball en Mouton se tekenstyle verskil egter baie en Mouton het van meet af aan uitdrukking gegee aan sy eie interpretasie en styl (mnr FJ Mouton 2000:onderhoud).

Mouton (sien figuur 71) het internasionale erkenning verkry deurdad sy werk in *Punch* en die *New York Times* gepubliseer is (Schoonraad & Schoonraad 1989:252; Van Wyk 1990:31), terwyl hy ook bestempel is as *die Rembrandt van Suid-Afrikaanse spotprenttekenaars*. Mouton voldoen aan al die eienskappe van 'n goeie pikturale humoris, aangesien hy tegnies bedrewe is, 'n goeie humorsin openbaar en daarin slaag om sy idees





*Figuur 71: 'n Karikatuur van Mouton deur homself*  
(Schoonraad & Schoonraad 1989:252)



treffend oor te dra sonder om kwetsend te wees (dr H Fransen toespraak:2000; Van Wyk 1990:31).

Mouton is 'n veelsydige kunstenaar, aangesien hy benewens karikature en spotprente ook boekillustrasies en skone kunste beoefen (Knapp 1981:11; Van Zyl & Botes 1994:15; Wasserman 2001:11), terwyl hy soos Honiball ook bedrewe is in houtwerk (Schoonraad & Schoonraad 1989:255). Die verband tussen die skone kunste en pikturale humor kan in Mouton se werk gesien word, naamlik dat 'n suksesvolle pikturale humoris, soos 'n skilder tekentalent moet besit (dr H Fransen toespraak:2000). Mouton beskryf pikturale humor as grafiese kuns, met dié verskil dat dit 'n spesifieke idee moet oordra, in teenstelling met gewone illustrasies wat hoofsaaklik bedoel is om die leser se aandag te trek (Kotzé 1988:661; FJ Mouton 2000:onderhoud).

Mouton is ná DC Boonzaier en TO Honiball, *Die Burger* se derde spotprenttekenaar sedert die nuusblad sy ontstaan gehad het in 1915 (Mouton 2001:gp; *Naspersnuus* April 1983:3; Van Wyk 1990b:31). In 2001 is die eerste bundel van sy spotprente gepubliseer (Mouton 2001:gp; Wasserman 2001:11). In teenstelling met Honiball het Mouton nie strokies geskep nie (mnr FJ Mouton 2000:onderhoud).

### 3.2 Strookies

Verskeie kunstenaars beoefen meer as een van die sub-genres van pikturale humor, naamlik óf spotprente en karikature, óf albei sowel as strokies. Aangesien spotprente gewoonlik ook karikature insluit, is dit feitlik vanselfsprekend dat spotprenttekenaars ook karikaturiste is. Omdat strokies meer tydrowend is om te skep en dit sowel skryf- as tekentalent verg, spits 'n groot persentasie pikturale humoriste hulle toe op óf alleenlik strokies óf spotprente en/of karikatuurtekeninge (mnr FJ Mouton 2001:onderhoud; mnr J Stapelberg 2001:onderhoud).

Die vroeë humoristiese tekenaars wat in Suid-Afrika bedrywig was, het soms reekse spotprente geteken, soos I'Ons se *Stockenström Cartoons*. Hierdie reekse prentjies voldoen egter nie aan die definisie van strokies nie – I'Ons se prente het byvoorbeeld wel 'n



sentrale karakter wat deurgaans die hoofrol vertolk, maar die prente volg nie noodwendig deurlopend in 'n serie op mekaar nie. Dit bly dus losstaande insidente wat uitgebeeld word, selfs wanneer dit op 'n enkele bladsy saamgegroepeer is met die doel om 'n spesifieke idee oor te dra. Die tekening deur Egersdörfer oor die avonture van 'n diamantsmokkelaar wat in die *South African Illustrated News* verskyn het, word wel deur die Schoonraads as 'n vroeë vorm van strokies beskryf (Schoonraad & Schoonraad 1998:120).

**HE Winder** (1897-1982) het in 1920 van Engeland na Suid-Afrika gekom om as illustreerder vir die *Rand Daily Mail* te werk. Mettertyd het hy ook politieke spotprente begin teken. Sy *Duggie, Lemmie, Hi-Ti* word deur die Schoonraads bestempel as die eerste strokiesreeks in Suid-Afrika. Hierdie reeks was in Engels en het op 10 Junie 1924 die lig gesien. Hierdie gewilde reeks het dierekarakters bevat, naamlik 'n kraai, 'n muskeljaatkat en 'n haas, waarvan speelgoed-replikas in Londen vervaardig en plaaslik verkoop is. Nadat dié reeks vir twee jaar in die *Rand Daily Mail* gepubliseer is, wou die redakteur dit staak, maar die publiek het daarteen geprotesteer. Gevolglik het die reeks met behulp van 'n borgskap vir nog 'n jaar voortgegaan (Schoonraad & Schoonraad 1989:393).

In 1928 het Winder 'n nuwe reeks genaamd *Pippin, Twinkle & Budge* geskep. Die karakters was hierdie keer 'n mol, 'n kat en 'n hond en dit het ook in die *Rand Daily Mail* verskyn. Winder het ook 'n reeks getiteld *Parrot-Quip* geteken, wat vir twintig jaar in die *Sunday Times* en later as *Polly* in die *Sunday Express* verskyn het. Soos in Honiball se geval, het Winder sosiale spotprente eerder as politieke prente verkies. Winder het graag die lewenstyl van sy tydgenote uitgebeeld deur middel van sosiale kommentaar. Volgens hom is politieke spotprente *van verbygaande aard* (Potgieter ea 1971:115-116; Schoonraad & Schoonraad 1989:394).

In 1927 het **Edward Cordilier Ridley** se reeks *Piet, Jock & Auntie – or the Veldies on tour* in *The Outspan* verskyn. Hoewel hy ook spotprente geteken het, was die Schoonraads van mening dat dié reeks Ridley se belangrikste bydrae tot die pikturale humor van Suid-Afrika was. Hierdie reeks het vir veertien jaar ononderbroke verskyn, tot Ridley se dood in 1941. Ridley het self die stories geskryf en die formaat van die strokie het ooreengekom met **kinderstrokies** wat op daardie tyd in Engeland gepubliseer is (Schoonraad &



Schoonraad 1989:298). Na Ridley se dood het ene H Marriot-Burton van 1941 tot 1950 'n soortgelyke strokiesreeks aangebied in dieselfde koerant, met diere as karakters (1989:239).

Die eerste Afrikaanse strokiesreeks het in 1937 verskyn. Dit was *Jan Rap* deur **Johannes Hendrik Jacobus Rabe** of *Ebar* (gebore 1907) en is gevolg deur *Ontwikkeling* in 1938, albei in *Die Brandwag*. Rabe het ook spotprente en boek-illustrasies geteken. Sy eerste spotprent het in 1925 in *Ons Vaderland* verskyn, toe hy sewentien jaar oud was (Schoonraad & Schoonraad 1989:293-295). *Jan Rap*, die hoofkarakter in die gelyknamige reeks, was soos Honiball se *Oom Kaspaas* 'n grootprater met 'n welige bos hare en stokkiesbaard wat deur sy vrou gedomineer is (*Jeugland* 9/4/1947:12).

Rabe het gedurende 1938 tot 1939 opvoedkundige reekse vir *Die Brandwag* geproduseer, byvoorbeeld *Praat u taal suiwer*, *Leer u taal ken* en *Die Groot Trek in beeld* (Schoonraad & Schoonraad 1989:295). Vir die kindertydskrif *Jeugland* het hy 'n reeks getiteld *Hans Donsies en Hendrik Horrelpoot* geteken, wat handel oor twee plattelandse karakters. Die karakter Hendrik Horrelpoot lyk ook soos Honiball se hoofkarakter in *Oom Kaspaas*, waarskynlik juis omdat albei dié karakters 'n tipiese boer voorstel (*Jeugland* 25/6/1947:28) (sien figuur 72).

Hierdie reeks, wat in die kindertydskrif *Jeugland* verskyn het, is in dieselfde jaar ook in boekvorm uitgegee. In 1947 het die humoristiese reekse *Piet Pote*, *Daan Donsies*, *Kiewiet die klong* en die speurreeks *Die verborge skat* ook in *Jeugland* verskyn (*Jeugland* 12/3/1947:1; 25/6/1947:19). Rabe het ook sukses behaal as skilder en twee boeke, naamlik *Die lewe van President Steyn* en *Die lewe van President Kruger* (Rabe 1940:gp; Schoonraad & Schoonraad 1989:295), kan as voorlopers van die grafiese roman beskryf word. Rabe kan dus as die eerste pionier van die strokieskuns in Afrikaans beskryf word weens sy veelsydige baanbrekerswerk in hierdie veld.

**Andries Petrus du Toit** (gebore 1913) het gedurende die 1930's 'n strokiesreeks in Afrikaans vir *Die Jongspan* geskep, getiteld *Knapsak en Klonkie* (*Die Jongspan* 8/10/1937:16; Schoonraad & Schoonraad 1989:113). Dit het in 1943 ook in *Die Jongspan*



verskyn (*Die Jongspan* 23/7/1943:8) en in 1947 in *Jeugland* (*Jeugland* 26/3/1947:35). Hierdie reeks was meer oorspronklik as *Willem Wagter*, wat 'n nabootsing van Disney se *Goofy* was (sien figuur 73). Du Toit het met die hulp van JR Heroldt 'n strokiesboek vir kinders geskep wat bekend gestaan het as *Ons Vriendjie*. Hoewel hierdie blad 'n kortstondige bestaan gehad het, was dit volgens Schoonraad waarskynlik die **eerste van sy soort in Suid-Afrika**. *Knapsak en Klonkie* het gedurende die 1940's ook in boekvorm verskyn (1989:113).

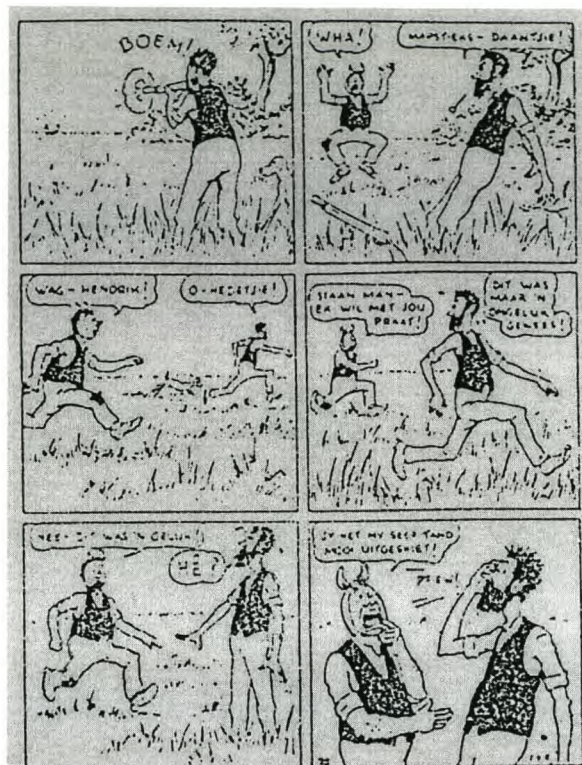
**Eben Leibbrandt** (gebore 1915) het sedert 1937 feitlik al die grafiese werk in die kindertydskrif *Die Brandwag* behartig. Dit het twee strokiesreekse, naamlik *Troue vriende* en *Sonkie en Sampie* ingesluit. In 1948 het *Krato die oermens* gevolg, wat vir slegs 'n jaar bestaan het. Dié reeks is gebaseer op die Transvaalse Onderwysdepartement se Geskiedenisillabus vir standers 4, 5 en 6 en het dus opvoedkundige waarde gehad.

Leibbrandt het hom daarna op die skone kunste toegespits, waarin hy ontwikkel het tot 'n kunstenaar van internasionale status (Berman 1993:257). Saam met Du Toit, Rabe en Leibbrandt het TO Honiball, wat in die hoofstukke hierná bespreek word, die grondslag van Afrikaanse strokies gelê.

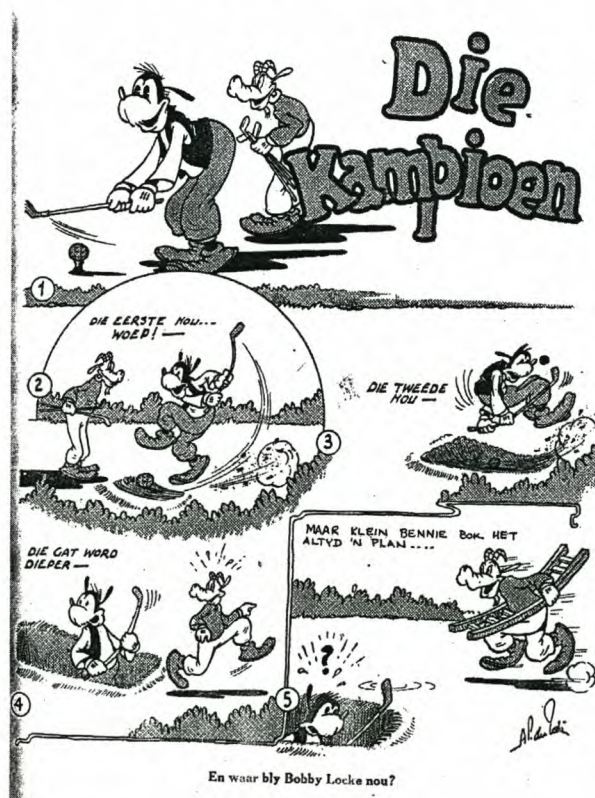
**Jacobus Joachim Christoffel Esterhuyse** (gebore 1920) het skone kunste en argitektuur gestudeer en mettertyd bekendheid verwerf as skilder, illustreerder en pikurale humoris (Potgieter ea 1971:121). Hy het op veertienjarige ouderdom 'n strokie getiteld *April en Johannes* vir *Die Volksblad* geteken, wat van 1934 tot 1939 verskyn het (Schoonraad & Schoonraad 1989:125). Hy het dus voor Honiball 'n strokiesreeks in 'n koerant gehad, aangesien laasgenoemde se *Oom Kaspaas* eers in 1939 verskyn het.

**Victor Ivanoff**, wat reeds as spotprenttekenaar bespreek is, het ook sy bydrae as strokieskunstenaar gemaak – in 1941 verskyn sy eerste Afrikaanse strokie, naamlik *Prof de Snor en Dr van der Ploet* in *Die Brandwag*. In 1942 volg *Ken u taal*, in 1943 *Jors in die oorlog* en *Kallie die kuiken* in 1945 (Badenhorst 1997:28).





**Figuur 72:** Hans Donsies en Hendrik Horrelpoot deur JH Rabe  
(Jeugland 26/6/1947:28)



**Figuur 73:** Willem Wagter lyk baie soos Disney se Goofy  
(Jeugland 28/5/1947:31)



**Paul Lessing** (gebore 1930) het vir verskeie tydskrifte, soos *Ster* en *Rooi Rose* as handelskunstenaar en illustreerder gewerk, terwyl hy ook politieke spotprente vir *Die Afrikaner* gelewer het. Lessing het ook strokies geskep, naamlik *Oupa en Buks* in *Die Afrikaner* en *Ster*. In 1971 verskyn *Die Van der Merwes* in die *Eastern Province Herald*, waarna dit in 1973 in gebundelde vorm uitgegee is. In 1970 het Lessing die bekende volksnar Koos van der Merwe as 'n strokieskarakter uitgebeeld in *Die Afrikaner* onder die titel *Die kaskenades van Koos van der Merwe*. Daarna het die karakter in die *Eastern province Herald*, *Natal Mercury* en *Pretoria News* verskyn. Hierdie strokiesreeks het ontwikkel uit alleenstaande spotprente en is volgens Murray Schoonraad die eerste Afrikaanse strokiesprent wat in Engelstalige dagblaaie verskyn het (Schoonraad & Schoonraad 1989:203).

Lessing het dus op hierdie wyse met Afrikaanssprekendes die spot gedryf. Engelssprekendes kon vir Afrikaanstaliges lag deur na *Koos* se optrede te kyk, aangesien *Koos* 'n karikatuur van die middelslag Afrikaanse man verteenwoordig. Hierdie situasie kan vergelyk word met die spot wat die verskillende Nederlandse streekgroepe met mekaar dryf (Veth 1920:gp). Terselfdertyd vind daar op hierdie manier kruis-kulturele oordrag van grappe en handeling plaas, soos uitgebeeld deur Lessing. Deurdat alledaagse gebeure humoristies verbeeld word, gee dit Engelstaliges die geleentheid om met die *Afrikaanse idioom* kennis te maak (1989:128). Daar kan dus aangeneem word dat vertalings van Honiball se *Jakkals en Wolf* (sien hoofstuk 6) 'n soortgelyke invloed op swart lesers gehad het.

**Frans Abraham Nicolaas Esterhuyse** (gebore 1941) teken spotprente en strokies vir *Oggendblad*, naamlik *Boeretroos* en *Floors*. Laasgenoemde reeks was gewild omdat dit kommentaar op alledaagse gebeure gelewer het. Soos etlike ander pikturale humoriste is hy opgelei as kommersiële kunstenaar en het hy ook sukses behaal as skilder (Schoonraad & Schoonraad 1989:122, 123, 125).

**Leonard (Len) Simon Sak** (gebore 1931) het sy loopbaan as strokieskunstenaar begin met die reeks *Lekkerdraai se dinge* in *Die Brandwag* in 1956. In 1959 het hy *Vossie en Kieste* vir dieselfde koerant geskep. *Kieste* was 'n bobbejaan-karakter wat in die sestigerjare die





*Figuur 74: Len Sak se uitbeelding van misdaad in die sogenaamde townships  
(Sak 1991:gp)*



hoofkarakter in sy eie strokiesreeks was, maar dié slag het hy Hebreeus gepraat in die Joodse blad *Gibor* en is hy herdoop na *Kupi* (Schoonraad & Schoonraad 1989:311).

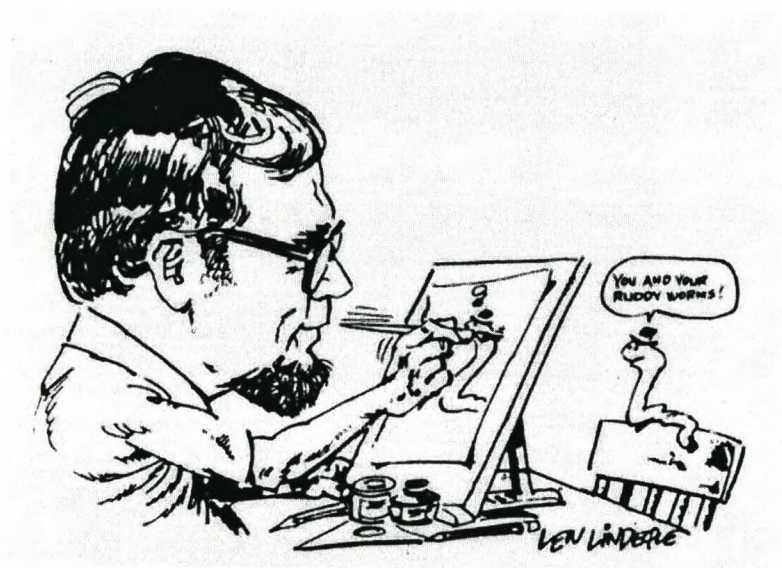
Sak het veral bekendheid verwerf vir die reeks *Jojo*, wat gehandel het oor die ondervindings van 'n gelyknamige swart karakter. Hierdie reeks was so suksesvol dat dit in verskeie nuusblaaie gepubliseer is, waarvan *Drum* (1959) die eerste was. Die reeks het sy ontstaan gehad nadat die redakteur van *Drum* vir Sak gevra het om 'n strokie vir swart mense te skep. Laasgenoemde het klaarblyklik daarin geslaag om die milieu en stedelike kultuur van swartes insiggewend uit te beeld (sien figuur 74), aangesien die redakteur van die *Sowetan* verklaar het dat Sak een van die min blankes is wat die swart etiek bekend as *Ubuntu* besit (Badenhorst 1997:29).

Volgens Schoonraad word die naam van **Leonard (Len) Lindeque** alias Ron Quinn (1936-1980) tesame met Honiball en Boonzaier eerste genoem wanneer daar van Suid-Afrikaanse spotprente in die media gepraat word. Soos Honiball se naam sinoniem is met die inheemse strokie, is Lindeque se naam sinoniem met die inheemse sosiale spotprent. Lindeque was 'n veelsydige kunstenaar wat ook onder andere sukses behaal het as akteur, sanger, skilder en ontwerper (Potgieter ea 1971:121; Schoonraad & Schoonraad 1989:212-213).

Lindeque (sien figuur 75) is opgelei in die onderwys en skone kunste, maar het in 1960 by Afrikaanse Pers Beperk begin werk as kunsredakteur van die tydskrif *Rooi Rose*. Nadat Victor Ivanoff afgetree het as amptelike spotprenttekenaar, het Lindeque hom in 1972 opgevolg. Hy het ook etlike strokiesreekse vir talle nuusblaaie geskep, soos 'n strokie getiteld *Springbok!* vir *Bylae tot Dagbreek en Landstem* en *Black Bullet* vir die swart tydskrif *Bona*. Lindeque het veral bekendheid verwerf weens sy sosiale spotprent-reeks *Len se pen*, wat oorspronklik in 1965 in *Dagbreek en Landstem* verskyn het (Schoonraad & Schoonraad 1989:213). Lindeque word beskou as een van die beste pikturale humoriste wat Suid-Afrika nog opgelewer het (Fransen 2000:26; Vernon 2000:137).

**Johan Roos** alias Joe Brown (gebore 1943) het bekendheid verwerf vir sy strokie *Karel Kraai en Sarel Seemonster*, wat verwerk is in 'n televisiereeks. Roos is ook op sy beurt beskryf as *die Suid-Afrikaanse Walt Disney* en het aanvanklik as handelskunstenaar gewerk





*Figuur 75: 'n Spotprent van Lindeke deur homself*  
(Schoonraad & Schoonraad 1989:212)



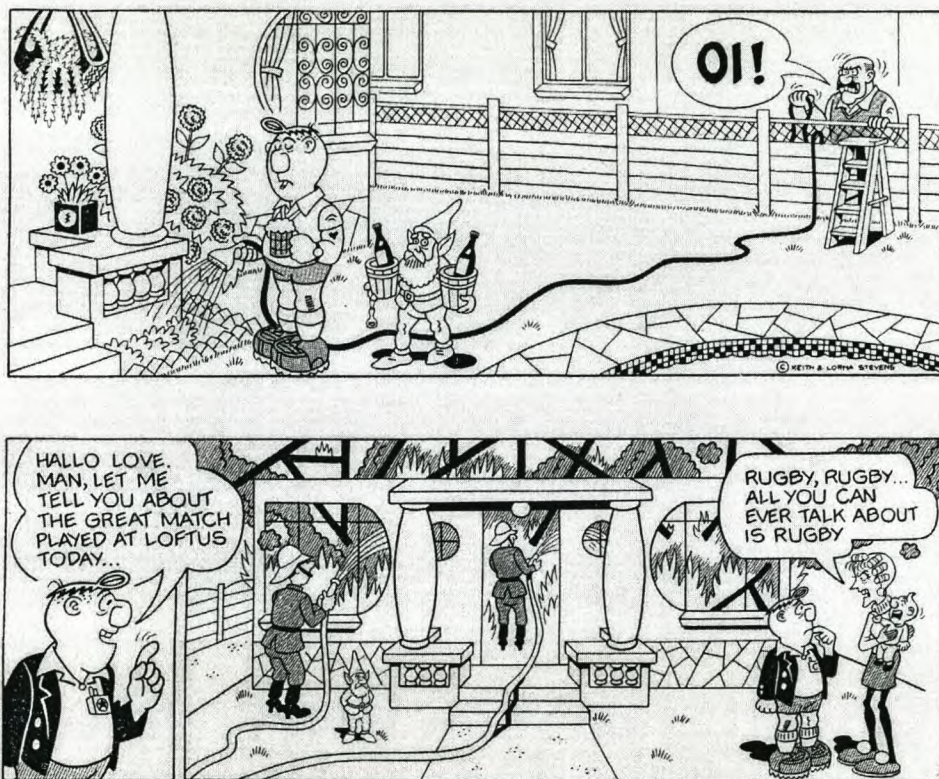
aan advertensies en illustrasies, soos Honiball. Sy eerste strokie was bekend as *Harry the Hippie*, wat in 1962 in *Personality* verskyn het. Tussen 1972 en 1975 het Roos etlike strokiesreekse geskep, soos *Dolf Helman* en *Zabata the great*. Laasgenoemde het in die swart tydskrif *Bona* verskyn (Schoonraad & Schoonraad 1989:305-306).

**Keith Evans Stevens** (gebore 1934) en **Lorna Stevens** (née Kift, gebore 1936) was die eerste man/vrou-span wat Afrikaanse strokies geteken het. Keith, wat op die ouderdom van sewentien ook op sy beurt as Suid-Afrika se Walt Disney bestempel is, het in 1950 'n strokiesreeks getiteld *Poochy* begin. Hierdie reeks wat oor 'n hond handel, het bestaan vóór Charles Schultz (sien volgende hoofstuk) se wêreldbekende *Snoopy* van *Peanuts*-faam, aldus die Schoonraads. Ander reekse deur Keith Steven sluit in *The Adventures of Zambezie and Sir Mac*, *Kruger Park Capers*, *Stompie Stopes*, *TJ*, *Flip Foster* en *Sam*. Laasgenoemde reeks is vir die swart tydskrif *Drum* geskep en handel oor die daaglikse avonture van 'n swart man in 'n stad soos Johannesburg (Schoonraad & Schoonraad 1989:343, 344).

'n Gemeenskaplike kenmerk van alle reekse deur die Stevense is die relevansie daarvan ten opsigte van die Suid-Afrikaanse milieu – daar word op 'n goeie wyse gespot met verskillende taal-, rasse- en politieke groepe in die land. Die karakter en humor van hulle werk word deur die Schoonraads beskryf as tipies Suid-Afrikaans. Die kleredrag en meublement van 'n karakter soos Flip Foster (sien figuur 76) is herkenbaar as kontemporêr en plaaslik (ten tye van publikasie). Wanneer dit mode is om varings in 'n motorband te plant en beeldjies van kabouters in die tuin te hê, of afdrucke van Tretchikoff-skilderye in die voorkamer te hang, word sodanige detail in die Stevense se werk ingesluit. Eietydse gebeurtenisse soos Springbok-rugbytoere, politieke verkiesings, koninklike troues en so meer word ook ingewerk in die verhale, wat grootliks bydra tot die gewildheid daarvan (1989:346-347). Op hierdie wyse hou die Stevense tred met die ontwikkelinge in die Suid-Afrikaanse samelewing (Badenhorst 1997:29), wat 'n kenmerk van die meeste suksesvolle strokiesreekse is.

Keith en Lorna Stevens is veral bekend vir die reeks *Ben, Babsie en familie*, wat sedert 12 Augustus 1955 bestaan. Hierdie reeks is geskep nadat die redakteur van *Die Brandwag* vir





**Figuur 76:** Die strokiesreeks Flip Foster satiriseer die Suid-Afrikaanse samelewing (Stevens & Stevens 1998:gp)



die Stevense gevra het om 'n tipies-Suid-Afrikaanse strokiesreeks te skep. Dié reeks, wat later in verskeie nuusblaaie verskyn het, is gebaseer op die Stevens-gesin en mettertyd is nog vriende en familielede ingesluit. Werklike gebeure soos hul seun se diensplig en universiteitsjare, vakansie-ondervindinge van die Stevens-gesin en dies meer is uitgebeeld, sodat die reeks deurentyd outentiek en kontemporêr bly (Schoonraad & Schoonraad 1989:345).

Die gewildheid en impak van hierdie reeks blyk uit die feit dat die Stevense daarvan beskuldig is dat hulle die verhouding tussen Afrikaans- en Engelstaliges en blankes en swartes ondermyn. Talle lesers het egter vir die reeks in die bresse getree, veral nadat 'n klagte voor die Publikasieraad gelê is in 1978. In 1982 is *Ben, Babsie en familie* in boekvorm gepubliseer en soos Honiball se strokiesreekse, het dié reeks deel van die Afrikaner-kultuur geword (Badenhorst 1997:29). Die Schoonraads beweer dat dit ook *beroemd* geword het in die Engelssprekende gemeenskap (1989:346). Horn se bewering dat die familiestrokies nooit inslag gevind het buite die VSA nie (1976:20), word deur die werk van kunstenaars soos die Stevense weerlê. Keith Stevens is soos Honiball opgelei as kommersiële kunstenaar en het ook sosiale en politieke spotprente geteken. Hy het reeds as skoolseun strokies geteken en het sedert hy met Lorna getroud is, nie meer sy werk alleen behartig nie – hy skryf die storie en doen die aanvanklike tekeninge, terwyl Lorna die afrondingswerk behartig (1989:343).

Nóg 'n kunstenaar wat strokies in Afrikaans skep, is **Johan Louwrens Stapelberg** (gebore 1948). Stapelberg is een van min pikturale humoriste wat spesifiek opgelei is as strokieskunstenaar – hy het 'n korrespondensiekursus in dié rigting voltooi (Schoonraad & Schoonraad 1989:343). Hy het sedert 1978 as 'n vryskut-handelskunstenaar gewerk en later as voltydse ontwerp-kunstenaar by *Die Burger* in diens getree. In 1978 het sy strokiesreeks *Scotty* verskyn in *By*, 'n bylaag by *Die Burger* (1989:342). Hierdie reeks handel oor die avonture van 'n legendariese karakter wat gedurende die 19de eeu in Suid-Afrika geleef het. Die hoofkarakter is gebaseer op Scotty Smith, 'n soort Suid-Afrikaanse Robin Hood, wat werklik bestaan het (Metrowich 1963:xiii; mnr JL Stapelberg 2001:onderhoud). Met hierdie reeks het Stapelberg dus 'n Suid-Afrikaanse volkskarakter as strokiesheld uitgebeeld.



**Roland Wentzel** (gebore 1907) het in 1946 'n strokie geskep getiteld *Boetie en Adoons*, wat in *Die Vrystater*, *Die Suiderstem* en *Ons Land* verskyn het. Wentzel het die strokie, wat ook in boekvorm gepubliseer is, geskep omdat hy die eerste Amerikaner wou wees wat 'n Afrikaanse strokie geskep het. Hy het die voorskets gedoen, terwyl die finale tekening deur Russel Harvey voltooi is. Wentzel se *Adoons* was 'n apie en nie 'n bobbejaan, soos Honiball s'n nie (Schoonraad & Schoonraad 1989:388).

**Mynderd Jacobus Vosloo** (gebore 1955) is opgelei in die skone kunste, maar het sedert 1974 pikturale humor in die vorm van spotprente en strokies geskep. In 1981 het hy 'n strokie getiteld *Jimmy Abbot vir Rapport* geskep en daarmee 'n werklik-lewende volkskarakter as strokieskarakter uitgebeeld. Vosloo se strokie *Vossie on Friday* (*Pretoria news*, 1981) en *Wee Pee* (gedurende die tagtigerjare in *The Weekend Argus*), was in Engels. Laasgenoemde reeks het gehandel oor sport in Suid-Afrika en het dus sosiale kommentaar gelever (Schoonraad & Schoonraad 1989:383-384).

**Jan van Tonder** (gebore 1938) het vier Afrikaanse strokies geskep, naamlik *Kallie*, *Koekie en kie*, *Floppie*, *Ou Wysneus* en *Retief Malan*. Eersgenoemde reeks was 'n volkleurstrokie wat in die maandblad *Op Safari* verskyn het. Soos in die geval van die ander drie strokies, wat in verskeie nuusblaaie verskyn het, het hierdie strokie slegs van 1980 tot 1981 bestaan (Schoonraad & Schoonraad 1989:372-373).

**Johan Martin van Niekerk** (gebore 1939) het in 1970 'n opvoedkundige reeks vir kinders in *Die Burger*-bylaag geskep. Volgens Schoonraad het verskillende strokies deur Van Niekerk in verskeie tydskrifte verskyn, waaronder in *Jongspan*, *Landbouweekblad* en *Die Huisgenoot*. Van Niekerk het ook sukses behaal as illustreerder en skilder (Schoonraad & Schoonraad 1989:369).

**Ivor van Rensburg** (gebore 1932) het sy eerste strokiesreeks op sestienjarige ouderdom geskep, naamlik *The adventures of Prince Thala*, wat in 1948 in die swart tydskrif *Bantu World* gepubliseer is. Tussen 1968 en 1975 het hy onder andere die reekse *John Graydon*, *Famous mysteries*, *True tales of South Africa*, *Toss the Coin* en *King of the circuit* geskep.



Van Rensburg se werk word hoog aangeslaan deur mede-kunstenaars en hy was volgens Schoonraad waarskynlik die eerste Suid-Afrikaanse skepper van volblad-strokiesreeks in kleur. Dit word as 'n deurbraak bestempel, aangesien hierdie gebied voorheen deur buitelandse sindikate beheer is (Schoonraad & Schoonraad 1989:371). In 1983 het **Charl Malan Marais** (gebore 1934) se Afrikaanse strokie *Floris Badman* (sien figuur 77) verskyn. Dié strokie is in *Die Volksblad* gepubliseer en is bestempel as die eerste volkleur Afrikaanse strokie (Engelbrecht 1984:5). Soos genoem, het Van Tonder se *Kallie, Koekie en kie* egter in 1981 ten einde geloop – dus voor *Floris Badman* verskyn het.

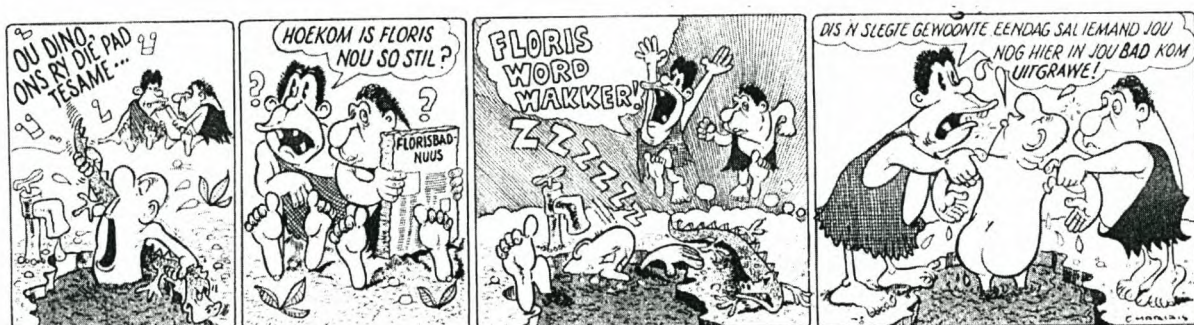
Marais het opleiding in die skone kunste ontvang, maar reeds op negentienjarige ouderdom 'n spotprent aan *Die Volksblad* verkoop. Sedert 1974 teken hy politieke spotprente vir hierdie koerant (mnr CM Marais 2000:onderhoud; Schoonraad & Schoonraad 1989:233; Vernon 2000:137). Nog 'n Afrikaanse strokieskunstenaar wat vermelding verdien is **Wim Bosman** – sy reeks word in hoofstuk 4 bespreek.

Uit die voorafgaande beskrywing van pikturale humoriste wat in Suid-Afrika werksaam was en steeds is, kan afgelei word dat daar eerstens 'n groot verbetering in die omvang en kwaliteit van pikturale humor in die land plaasgevind het sedert die vroeë eenvoudige pioniersperiode; tweedens is dit duidelik dat TO Honiball nie Suid-Afrika se enigste pikturale humoris van naam was nie, ten spyte van bewerings deur sy bewonderaars in dié verband. Honiball was nie die eerste Afrikaanse strokieskunstenaar nie en kunstenaars soos Keith en Lorna Stevens, asook Len Lindeque, HE Winder en andere het hom minstens geëwenaar in terme van kwantiteit van produksie.

Waar ander plaaslike pikturale humoriste merendeels bekend en gerespekteer was onder hul eie kollegas, het Honiball egter uitgestaan as geliefde volksfiguur, vergelykbaar met CJ Langenhoven op sy gebied. Honiball was ook nie die enigste Afrikaanse tekenaar wat met Walt Disney vergelyk is nie – hierdie vergelykings word in hoofstuk 4 in meer detail bespreek.

In sy tesis *Die benutting van die strokiesprent in die onderrig van Afrikaanse stelwerk en letterkunde op sekondêre skoolvlak* (1997) maak André Badenhorst twee afleidings ten





**Figuur 77:** Floris Badman is een van die eerste kleurstrookies in Afrikaans  
(Naspersnuus Julie 1984:5)



In sy tesis *Die benutting van die strokiesprent in die onderrig van Afrikaanse stelwerk en letterkunde op sekondêre skoolvlak* (1997) maak André Badenhorst twee afleidings ten opsigte van die ontwikkeling van strokies in Suid-Afrika wat ook op hierdie studie van toepassing is. Eerstens noem hy tereg dat die invloed van buitelandse strokieskunstenaars nie buite rekening gelaat kan word nie. Hierdie invloed sluit volgens hom in: Hergé se *Tintin (Kuifie)*, *Asterix* van Goscinny en Uderzo, Martin Toonder se *Bommel-verhale* (*Die avonture van Kerneels die kat* in *Die Huisgenoot* 1954) en ook *Peanuts* deur Charles Schultz, wat oor 'n lang tydperk in verskeie nuusblaaie verskyn het (1997:29-30).

Tweedens maak hy die stelling dat *Suid-Afrikaanse strokiesprente [...] ontwikkel het uit die karikatuurkuns van die spotprent* (Badenhorst 1997:24). Murray en Elsabé Schoonraad verklaar dat strokies ontwikkel het uit spotprente van onder andere Hogarth in Brittanje en dat die verskillende sub-genres van pikturele humor in 'n mate verstrengel is, aangesien die karikatuur in spotprente en strokies ook voorkom (1989:13). Uit hierdie perspektief gesien is Badenhorst se stelling korrek, maar hy gaan voort deur te verklaar dat die spotprenttekenaars WH Schröder en DC Boonzaier *die grondslag gelê het vir die ontwikkeling van die [Suid-Afrikaanse] strokieskuns* (1997:24). Hiermee gaan hy te ver met sy veronderstelling dat strokies noodwendig ook plaaslik uit karikature en spotprente moes ontstaan het. Schröder en Boonzaier het nie strokies geteken nie en daar bestaan geen aanduiding dat hulle 'n geneentheid tot die kunsvorm gehad het nie. Boonzaier was 'n welbekende snobis wat homself as 'n gefrusseerde *beaux des arts* beskou het in 'n land vol ongegunstelde en intellektueel-minderwaardige *barbare* (De Kock ea 1968:96; Liebenberg 1989:59; Scholtz 1973:12). Boonzaier het 'n groot bewondering vir beroemde skrywers en skilders gekoester en dit is te betwyfel of hy enigsins met strokies, wat allerweë beskou is as oppervlakkige humor vir kinders, geassosieer wou wees (mnr G Boonzaier 2001:onderhoud).

Badenhorst maak self die stelling dat oorsese strokieskunstenaars 'n belangrike beïnvloedingsbron vir hul Suid-Afrikaanse kollegas is. TO Honiball het meermale verklaar dat hy in die VSA geleer het om strokies te teken en dit plaaslik wou toepas (Boam 1964:1; Lategan 1985:47-48; Schoonraad & Schoonraad 1989:165). Myns insiens is dit ongefundeerd om aan te neem dat 'n spotprenttekenaar vanselfsprekend ook strokies wil



(mnr FJ Mouton 2000:onderhoud). Honiball daarenteen het verkies om strokies eerder as spotprente te teken (Burger & Liebenberg 1977:5; mev EM Honiball 2000:onderhoud).

Hoewel met die aanvang van die afdeling verklaar en vervolgens bewys is dat etlike kunstenaars by verskillende sub-genres van pikturale humor betrokke was, beteken dít nie dat strokies noodwendig uit spotprente of karikature ontstaan het nie. Daar was wel 'n mate van wedersydse beïnvloeding en die grense tussen genoemde sub-genres is soms vaag, maar dit is nie 'n uitgemaakte saak dat spotprente of karikature (hoe antiek ook al) byvoorbeeld gelei het tot die strokiesagtige Egiptiese hiërogliewe, die Bayeux-Tapisserie of die rotskuns van die Boesmans/San in Afrika nie.

### 3.3 Die stand van pikturale humor in Suid-Afrika

Omstandighede wat in sommige gevalle uniek aan die land is, het 'n bepalende invloed uitgeoefen op die ontwikkeling van pikturale humor hier plaaslik. Sodanige omstandighede (polities, ekonomies, maatskaplik ens) het egter nie slegs pikturale humor beïnvloed nie, maar inderdaad alle kunsontwikkeling in Suid-Afrika. Aangesien pikturale humor uiteraard humoristies van aard is, kan aanvaar word dat die voorveronderstelling dat sulke werke *laf* en *triviaal* en dus *onbelangrik* is, ook bygedra het as 'n verdere stremmende faktor in die ontwikkeling van byvoorbeeld Afrikaanse strokies.

AOI Rheeder noem in sy tesis oor die inheemse strokiesboekreeks *Bitterkomix* dat daar 'n valse minderwaardigheid aan sogenaamde *lae literatuur*, waaronder pikturale humor gereken word, toegeken word (Rheeder 2000:5, 8). Hoewel daar oorsee reeds 'n kentering in hierdie opvatting gekom het – navorsing oor strokies het reeds in die laat-veertigerjare in die VSA begin (Pustz 1999:33) – neig die Afrikaanse publiek daartoe om pikturale humor met agterdog en minagting te bejeën (dr JC Pretorius 2000:onderhoud; Rheeder 2000:5-6).

Clement Greenberg beweer in sy werk *Art and culture: critical essays* dat die ikonoklastiese Protestante van die VSA geen noemenswaardige pikturale kultuur besit het nie, want hulle het rondgetrek en was finansiële swak daaraan toe (Greenberg 1961:129). Die Europese pioniers in die Nuwe Wêreld het 'n oorlewingstryd teen die natuurelemente



en inheemse bevolking gevoer. Groot afstande is met relatief primitiewe vervoermiddels afgelê en daarom was dit onprakties om items soos skilderye, beeldhouwerk of selfs boeke na die vestigingsgebiede in die binneland te neem. Hierdie selfde redes vir die gebrek aan belangstelling en vertroudheid met patrisiërkuns is ook van toepassing op Suid-Afrika (Alexander 1962:10; Fransen 1981:viii; Volschenk 1971:107).

Greenberg se mening dat amateurkunstenaars, met ander woorde diegene wat merendeels volkskuns skep, te arm was om voltyds kuns te skep en te geïsoleerd was van ander kunsinvloede om gesofistikeerdheid te bereik (1961:129), is eweneens toepaslik op die Suid-Afrikaanse pioniersbevolking (Coetzee 1942:20-21, 40; Meintjes 1944:44; Thom 1975:7). JH Coetzee beweer in sy werk *Verarming en oorheersing* dat stoflike armoede gelei het tot estetiese vervlakking, aangesien die goedkoop *penny horribles* om hierdie rede eerder as klassieke werke geles is (1942:20). Dit is wel 'n veralgemening, maar aangesien die betrokke volk 'n relatief klein groep was, sou hierdie faktore beslis 'n bepalende invloed gehad het weens wedersydse beïnvloeding, veral onder die jeug.

Pierre Volschenk spreek in sy proefskrif oor die skilderkuns van Gregoire Boonzaier (gebore in 1905 en skilder steeds in 2002) die mening uit dat ondanks die feit dat die Afrikaner (blanke Afrikaanssprekendes) geestelik [en geneties] verwant is aan die Europese volke wat eeue lank meesterskilders opgelewer het, dié kunstenaars se werke tot aan die einde van die 19de eeu feitlik onbekend was aan die Afrikanervolk (1971:107). Die skilder Maggie Laubser (1886-1973) was ook die mening toegedaan dat geografiese isolasie tot kulturele isolasie en agterlikheid gelei het. In 1944 het sy beweer dat teen die einde van die Tweede Wêreldoorlog nog niks gedoen is om die publiek op te lei in kunswaardering nie (Meintjes 1944:44). In 1975 het prof HB Thom in 'n artikel oor haar nalatenskap gemeld dat sy die onderwysstelsel blameer vir hierdie gebrek in *haar eie mense* se opvoeding (Thom 1975:7). Hoewel die kunste toe reeds by universiteite onderrig is, het sodanige opleiding myns insiens hoofsaaklik 'n klein elite beïnvloed.

Die klem op die praktiese gebruiksmoontlikhede van kunsvoorwerpe word onderstreep deur die feit dat pikturale uitbeeldings meestal realisties van aard moes wees om sodoende te dien as lewensgetroue rekord van voorwerpe, persone, omgewings en gebeure (Gordon-



Brown 1975:11-12, 14, 22), veral alvorens kameras vir hierdie doel aangewend is (Hillhouse 1965:128; Read 1974:315). Die opvallendste kunsproduk van ou Kaap, naamlik die sogenaamde Kaaps-Hollandse boustyl, is prakties bruikbaar (Pretorius 1992:15). Die praktiese gebruike van pikturale humor daarenteen, is minder voor-die-hand-liggend.

Volgens dr Hans Fransen het Suid-Afrika by tye swakker kulturele kontak met Europa gehad, wat gelei het tot die saambestaan van 'n ware pionierskultuur en patrisiërbeskawing. Hierdie verskynsel het daartoe bygedra dat, hoewel daar vir die eerste twee eeue van blanke nedersetting geen werklike beeldende kunstradisie was nie, daar wel 'n dinamiese tradisie van toegepaste kuns en argitektuur bestaan het. Fransen beweer dat Suid-Afrika se kunsgeskiedenis as uitvloeisel van sy maatskaplike geskiedenis nie 'n kousale samehang vertoon, soos in die geval van Engeland nie (1981:viii). In hierdie opsig verskil die land se skone kunste dus van sy pikturale humor, aangesien laasgenoemde kunsvorm hier, soos in ander lande, die samelewing weerspieël. Sodanige verwysings kom veel minder voor in plaaslike skilderye.

In die geval van Afrikaanstaliges is daar tradisioneel voorkeur gegee aan mondelinge oorlewering, met inbegrip van humor (prof PW Grobbelaar 2000:onderhoud). Die redes is dat dit 'n goedkoper en makliker manier van vermaak is wanneer die verteller die werk doen en die luisteraar agteroor sit en luister, in teenstelling met die geskrewe woord, wat boonop 'n sekere vlak van geletterdheid vereis. Sodanige vlak van geletterdheid was nie algemeen tot minstens die begin van die 20ste eeu nie.

Volgens FS Liebenberg het die oorgrote meerderheid mense wat deur die Verenigde Oos-Indiese Kompanjie na die Kaap gestuur is, uit die laer klasse gekom, sodat daar nie genoegsame mense uit die patrisiërstand in die pioniersjare teenwoordig was om 'n beduidende invloed op die kultuurlewe van die land te hê nie (1989:28). Boonop kan anekdotes en ander vertellings maklik aangepas word deur die vertellers daarvan (Wortley 1992:11), sodat mondelinge humor voortdurend in 'n dinamiese ontwikkelingsproses is (Schmidt 1985:60).



Gedurende die pionierstydperk, toe 'n grondslag vir beeldende kunste gelê moes word, het mense ver van mekaar gewoon. Daarom was 'n meer persoonlike wyse van kommunikasie gesels, grappe en stories vertel. Afrikaanssprekendes het tradisioneel merendeels op die platteland gewoon, waar 'n groter persentasie van ongeletterdheid voorgekom het (Coetzee 1942:34-36; dr JC Pretorius 2000:onderhoud). Baie mense kon wel lees, maar was nie wydbelese nie. Koerante en tydskrifte was ook skaars (dr JC Pretorius 2003:onderhoud). 'n Vermaaklikheidsmedium soos pikturale humor sou waarskynlik nie so geredelik inslag vind op die platteland soos by stedelinge nie. Aangesien mondelinge vertellings 'n gevestigde en populêre tradisie was, is dit ook onwaarskynlik dat 'n onbekende tradisie soos strokies dit sou vervang. CC Nepgen beweer in *Die sosiale gewete van die Afrikaner* dat *die kuns en kultuur [...] laat hom, [die Afrikaner] oor die algemeen, koud, nie omdat hy nie daarvoor aanleg het nie, maar omdat dit [...] nie binne die raamwerk van sy landelike insig [val] nie* (1938:159). Mettertyd sou Afrikaanssprekendes toenemend verstedelik en het konserwatiewe ingesteldhede verflou (Beukes ea 1990:355).

As gevolg van die invloed van godsdiens (en kerk) kan aanvaar word dat landelike Afrikaanssprekendes minder geneig sou wees om pikturale humor aan te hang, in teenstelling met die meer liberale lewensuitkyk van Engelssprekendes. Dr Wium van Zyl beweer dat die strenge Calvinisme oor eeue al 'n groot invloed uitoefen op Afrikaanssprekendes (Van Zyl 1995:12). Volgens Calvinistiese leringe is die bespotting van 'n medemens moreel verkeerd (Duvenhage 1967:165). Dr SC Hattingh beweer ook dat die Calvinisme 'n *afkeer het van die ydele kunste* (1950:11). Karikature en spotprente, wat juis baie persoonlik kwetsend kan wees, is egter gewild by die meerderheid Afrikaanssprekendes, wat paradoksaal skyn te wees (prof B Booyens 1999:onderhoud; mnr FJ Mouton 2001:onderhoud; dr JC Pretorius 2002:onderhoud).

Die Afrikaner se *liefde vir politiek*, tesame met 'n *sterk humorsin*, blyk redes vir bogenoemde verskynsel te wees, aldus dr AL Geyer, destydse hoofredakteur van Nasionale Pers (Geyer 1945:gp). Ten spyte van die inhiberende invloed wat die Calvinisme op Afrikaanssprekendes mag hê, moet in ag geneem word dat Calvinisme in 'n land soos Nederland nie verhinder het dat ook daár 'n ryke tradisie van pikturale humor (LeFèvre 1999:247; Veth 1920:gp) en ander vorme van satire, soos wat in *folklore* voorkom,



ontwikkel het nie (Cornelissen 1929:viii). Die werklike rol wat die Calvinisme gespeel het om by te dra tot die lae status van pikturale humor, en veral strokies in die kulturele sfeer van Afrikaanssprekendes, is debatteerbaar (Kapp 2002:20; Raath 2002:26).

Rheeder beweer dat die Christelik-Nasionale ideologie 'n steunpilaar van apartheid was, deurdat godsdiens as wapen aangewend is om veral die Afrikaner te indoktrineer (2000:42). Hiervan kan afgelei word dat godsdiens ook 'n rol gespeel het met betrekking tot die inhoudelike aspekte van leesstof wat as betaamlik beskou is vir byvoorbeeld Afrikaanse kinders. Daar is egter nie oorgegaan tot die ekstreme sensuur wat in lande soos Engeland en die VSA gedurende die vyftigerjare toegepas is nie. In Nederland en Frankryk is in 1948 en 1949 onderskeidelik ook stappe gedoen om die jeug van daardie lande te ontmoedig om strokies te lees (Rheeder 2000:25-26).

Die beginsel van onderdanig en nie krities te wees teenoor die owerhede nie, veral nie teenoor volksleiers nie, word deur die konsep van spotprente uitgedaag. In die geval van kinders (wat meer strokies lees) is die kriteria egter anders [in Suid-Afrika], want kinders word as beïnvloedbaar beskou en moet dus beskerm word (Rheeder 2000:31). Honiball se didaktiese inslag ten opsigte van die *Jakkals en Wolf*-reeks weerspieël hierdie opvatting dat kinders gelei en beskerm behoort te word (prof PW Grobbelaar 2000:onderhoud). Talle oorsese strokiesreekse, soos *Dennis the menace* (beide die Engelse en Amerikaanse gelyknamige reekse is van toepassing) en *Calvin & Hobbes* handel egter juis oor kinders wat amok maak – geen teken van respek vir volwassens is eens ter sprake nie.

Prof FA van Jaarsveld beweer in *Die Afrikaner en sy geskiedenis* dat geskiedenis as skoolvak tydens die bewind van die Nasionale Party gebruik is om volkstrots, patriotisme en nasionalisme te bevorder (1959:117). Daarvolgens is invloede van buite teengestaan. Strookiesboeke was feitlik sonder uitsondering van die buiteland ingevoer en is dus as vreemde en korrupterende invloede bestempel. Veral opvoedkundiges het teen sodanige publikasies te velde getrek (prof PW Grobbelaar 2000:onderhoud; dr JC Pretorius 2000:onderhoud), hoewel nie in dieselfde mate as in die VSA en Europa, soos in die vorige hoofstuk beskryf is nie.



Strokies wat in nuusblaaie verskyn het, word ook deur volwassenes gelees en is nie so maklik om te isoleer (en te konfiskeer) nie. Daar kan ook aangevoer word dat juis omdat hierdie strokies aan volwassenes bekend was, geen ongefundeerde afleidings daaroor summier aanvaar sou word nie. Die verskynsel dat spotprente en karikature wel gewild is en was by Afrikaanssprekendes, kan ten dele ook daaraan toegeskryf word dat die publiek beter bekend is met hierdie kunsvorme, in teenstelling met strokiesboeke in besonder. Buitelandse strokieskarakters is soms deur plaaslike spotprenttekenaars gebruik in hul spotprente met die doel om 'n spesifieke persoon te parodieer (Kloppers 1990:37). Die feit dat só iets gedoen word bewys dat die meeste lesers vertrouwd moet wees met sodanige oorsese karakters om die idee van die betrokke spotprent suksesvol oor te dra. Dit kan aanvaar word dat slegs karakters wat in koerante en tydskrifte verskyn, gebruik sal word en nie dié wat net in sekere strokiesboeke voorkom nie, omdat volwassenes eerder koerante en tydskrifte lees as strokiesboeke.

Die gewildheid van Afrikaanse strokiestekenaars soos TO Honiball en die gepaardgaande blootstelling wat Afrikaanssprekendes sodoende aan strokies gekry het, het bygedra tot 'n afname in opposisie teen dié genre (mev EM Honiball 2000:onderhoud; mnr FJ Mouton 2000:onderhoud; mnr JL Stapelberg 2001:onderhoud). Strokies kan slegs suksesvol geïnterpreteer kan word indien die lesers voldoende kennis dra van dié genre (Pustz 1999:115; Rheeder 2000:43).

Terwyl strokies vroeër in die VSA gebruik is om ongeletterde immigrante oor te haal om sodanige koerante te koop en daar dus 'n sterk kompeterende element hieromtrent aanwesig was (Sabin ea 1993:133; Watterson 1997:207), het hierdie oorwegings nie in Suid-Afrika gegeld nie. Suid-Afrikaanse koerante was gedurende die pionierstydperk (tot ongeveer 1890) óf tweetalig óf dit het op verskillende taalgroepe gefokus (Nienaber 1963:38-39), sodat die feit dat strokies oor taalgrense strek, nie vir plaaslike koerante van belang was, en steeds nie is nie.

Finansiële oorwegings het ook 'n bepalende impak op die verspreiding van strokies. Dit blyk byvoorbeeld goedkoper vir 'n nuusblad te wees om oorsese strokies in te voer, eerder as om plaaslike strokieskunstenaars te gebruik. Terselfdertyd is dit twyfelagtig of plaaslike



strokieskunstenaars vir jare lank kan voortgaan om op 'n gereelde grondslag strokies te skep (*Die Burger* 31/7/1990:20; mnr FJ Mouton 2000:onderhoud; mnr LRC Visser 2001:onderhoud). In die voorwoord van DC Boonzaier se spotprentbundel *My cartoons* beweer die uitgewer dat daar aanvanklik teenkanting was teen die idee om 'n permanente spotprenttekenaar op die *South African News* se redaksie aan te stel, omdat daar geglo is dat daar nie genoeg stof sal wees waarmee gespot kan word nie (Boonzaier 1904:gp). Hierdie opvatting is verkeerd bewys deur Boonzaier en sy opvolgers.

In Suid-Afrika was kindertydskrifte die vernaamste draers van strokies wat spesifiek vir kinders geskep word. *Jeugland*, *Jongspan*, *Vonk* en *Patrys* is voorbeelde van Afrikaanse kindertydskrifte – almal het strokies bevat, maar almal het ook kortstondig bestaan (Beukes ea 1992:352). Volgens professore PW Grobbelaar en Bun Booyens is die klein mark vir Afrikaanse tydskrifte en die gebrek aan kapitaalkragtigheid van Afrikaanssprekendes oor die algemeen die redes vir die ondergang van sulke tydskrifte (proff Booyens en Grobbelaar 2000:onderhoude). Dr JC Pretorius is van mening dat hierdie tydskrifte gewild was, maar dat die isolasie van die platteland en die sterk gevestigde mondelinge oorleweringskultuur bygedra het tot die gebrek aan 'n leeskultuur (dr JC Pretorius 2000:onderhoud).

Volgens dr Dorothea van Zyl het die redakteurs van Afrikaanse kindertydskrifte nie die erkenning ontvang wat hulle toegekom het nie, aangesien hul werk nie as belangrik beskou is nie. Die redaksies van sodanige tydskrifte was ook traag om by veranderde marktoestande aan te pas, omdat hulle onwillig was om hul korporatiewe identiteit te verloor (dr DP van Zyl 2002:onderhoud).

'n Ander faktor was dat 'n tydskrif soos *Die Jongspan* wat van 1934 tot 1969 bestaan het, *institusioneel* was en kinders dit nie soseer uit eie keuse gekoop het nie - hulle het dié blad op aandrang van skole of die Voortrekkers gekoop, sodat die oplaag van ongeveer 100 000 lesers teen 1940 'n vals beeld van die gewildheid daarvan gegee het (Beukes ea 1992:396). Die tydskrif *Jeugland*, 'n nabootsing van *Die Jongspan*, het slegs van Januarie tot Junie 1947 bestaan. Volgens die uitgewer daarvan was die klein oplaag die rede vir die mislukking van die blad (*Jeugland* 25/6/47:2). *Vonk* het *Die Jongspan* opgevolg, maar het



slegs van 1969 tot 1970 bestaan en *Patrys* van 1953 tot 1984. *Tina*, 'n tydskrif vir meisies het van 1968 tot 1976 bestaan en *Bollie*, wat vir laerskoolkinders bedoel was, van 1968 tot 1981 (Spies 1992:402-404).

JJ Spies beweer in die boek *Oor grense heen* dat alle pogings om *Die Kleinspan* (1925-1961) en *Die Jongspan* van ondergang te red onsuksesvol was. Volgens hom is *Suid-Afrikaners in die eerste plaas tydskriflesers*, maar nogtans was dit al by meer as een geleentheid nodig om vernuwende stappe te neem om *Die Huisgenoot* te red (Spies 1992:351-352, 396). Dít terwyl *Die Huisgenoot* een van die suksesvolste Afrikaanse tydskrifte in die geskiedenis is (1992:368). Familie- en vrouetydskrifte soos *Die Huisgenoot* (sedert 1931) en *Sarie Marais* (sedert 1949) is veel suksesvoller as ander tydskrifte soos *Topsport* (1975-1979) wat vir meer gespesialiseerde markte bedoel is (Spies 1992:390-391).

Hiervan kan afgelei word dat 'n gebrek aan genoegsame koopkrag die vernaamste rede vir die mislukking van kindertydskrifte is. Vir strokiestekenaars en illustreerders was kindertydskrifte soos *Die Jongspan* 'n afsetgebied – Honiball se *Jakkals en Wolf* het van 1942 tot die einde van hierdie blad se bestaan daarin verskyn (Spies 1992:401). Die negatiewe invloed van televisie en rekenaars het waarskynlik bygedra tot die ondergang van sekere tydskrifte (dr JC Pretorius 2000:onderhoud) soos *Patrys*, *Tina* en *Bollie*, maar *Die Kleinspan*, *Jeugland*, *Die Jongspan* en *Vonk* het tot niet gegaan voordat genoemde elektroniese media 'n wesenlike impak op Suid-Afrika gehad het.

Boeke was tot diep in die 19de eeu skaars in Suid-Afrika en dus duur, sodat dit buite bereik van 'n groot deel van die bevolking was (Tötemeyer 1979:89). Nienaber beweer dat daar vóór 1900 slegs een koerant, een tydskrif en ongeveer 90 boeke in Afrikaans gepubliseer is, terwyl daar in die volgende 50 jaar om en by 6000 boeke verskyn het (Nienaber & Nienaber 1941:123; Nienaber ea 1962:79). Hiervan kan afgelei word dat die lesersmark in Afrikaans teen die veertigerjare van die vorige eeu 'n opwaartse neiging getoon het (1962:79), hoewel die afset van Afrikaanse boeke steeds relatief klein is wanneer dit met byvoorbeeld Engelse boeke vergelyk word. Gevolglik was daar in die eerste vier dekades



van die 20ste eeu 'n groot onderlaag van swak opgevoede, brandarm mense in Suid-Afrika (Giliomee 2001:487).

Tydskrifte vir volwassenes soos *Simplicissimus*, *Fliegende Blätter* (Duitsland), *Punch*, *Vanity Fair* (Engeland), *The Masses* en *Puck* (VSA) het teen die 1850's pikturele humor bekend gestel aan die massa (*Encyclopaedia Britannica* 1984:912), maar in Suid-Afrika het hierdie tendens nooit inslag gevind nie.

Alhoewel die koopkrag van die Afrikaanssprekende leser ná die Depressietydperk verbeter het (Nienaber ea 1962:80), het ander faktore soos video- en rekenaarspeletjies verhinder dat 'n sterk mark vir Afrikaanse tydskrifte ontwikkel het. Die elektroniese media het veroorsaak dat selfs *Die Huisgenoot*, die Afrikaanse tydskrif met die grootste oplaa, noodgedwonge aanpassings moes maak wat aanbieding en bemarking betref (Beukes ea 1992:360-361). Die beskikbaarheid van Engelse tydskrifte, boeke en selfs strokiesboeke in groter hoeveelhede met beter bemarking en teen laer pryse, is verdere bydraende faktore (prof PW Grobbelaar 2000:onderhoud).

Volgens Badenhorst word *strokies meestal vermy in akademiese gesprekke*, weens die feit dat die tradisionele opvatting steeds algemeen gehuldig word dat strokies slegs vir die jeug bedoel is. Die tendens onder hedendaagse Afrikaanse strokies om krities te staan teenoor die sosiale bestel word ook as ongewens beskou, aldus Badenhorst (1997:33). Hy noem ook dat strokies steeds nie in sekere gesaghebbende bronne oor die wêreldletterkunde vermeld word nie en weens aspekte soos stereotipering in struktuur en karakterisering gewoonlik as *triviaalliteratuur* beskou word (1997:34). Matthew Pustz beweer in sy boek oor die sogenaamde *strokiesboekkultuur* dat selfs al word die Amerikaanse kultuur beskryf as gebaseer op die *populêre media* (1999:ix), word strokies ook in daardie land beskou as 'n tydverdryf vir kinders (1999:6).

Die feit dat pikturele humor egter toenemend as onderrigmedium in Suid-Afrikaanse skole aangewend word, dui daarop dat strokies tog gaandeweg erkenning begin geniet. Strookies word tans gebruik om onder andere Afrikaans aan sowel Afrikaanssprekendes (Badenhorst



1997:5) as nie-Afrikaanssprekendes te onderrig (mev E Kruger 2002:onderhoud). Sodoende word die grens tussen *ontspanningsliteratuur* en *inliggende literatuur* oorskry.

### 3.4 Navorsing oor pikturale humor in Suid-Afrika

Volgens *SESA* is daar teen 1970 nog geen deeglike vakkundige navorsing oor die geskiedenis van politieke spotprente in Suid-Afrika gedoen nie (Potgieter ea 1970:115). Behalwe enkele essays en artikels, soos die genoemde artikels deur **Rosenthal** en **Legum**, is daar nie omvattende vakkundige diskursies oor die onderwerp gevoer nie en in 1976 beweer **RF Kennedy** dat baie werk nog gedoen kan word rondom Suid-Afrikaanse spotprente en die kunstenaars van die 19de eeu. Ten spyte van artikels oor óf individuele kunstenaars óf pikturale humoriste as 'n groep, bestaan daar volgens Kennedy 'n behoefte aan deeglike vakkundige navorsing hieroor (Kennedy 1976:154). Hoewel bogenoemde bronne spesifiek na spotprente verwys, kan dieselfde van alle vorme van pikturale humor gesê word – in teenstelling met die groot aantal werke oor veral strokies wat byvoorbeeld in die VSA die lig gesien het, soos vermeld deur Wright (2001:323) en andere.

Kennedy spreek ook die hoop uit dat sy eie artikel oor die 1800's se pikturale humor sal dien as inspirasie vir verdere navorsing daaroor (1976:172). Navorsing oor pikturale humor in Suid-Afrika word bemoeilik omdat etlike van die vroegste nuusblaaie 'n beperkte oplaag gehad het (Kennedy 1976:158) en daar min of geen eksemplare daarvan behoue gebly het nie (*Lantern* September 1983:80; Nienaber 1943:51; Schoonraad & Schoonraad 1989:22).

Die eerste omvattende navorsing oor pikturale humor in Suid-Afrika is deur **Murray** en **Elsabé Schoonraad** gedoen met hul boeke *Suid-Afrikaanse strook- en spotprenttekenaars* (1983) en *Companion to South African cartoonists* (1989). Prof Piet Cillié beweer in die voorwoord van die 1983-uitgawe dat dié boek 'n welkome studie is van 'n besondere effektiewe en invloedryke, maar onderskatte afdeling van die kommunikasie-praktyk in Suid-Afrika, wat met hierdie boek uiteindelik tot sy reg kom – aldus Cillié (1983:gp).

Volgens 'n resensie wat in *Lantern* van September 1983 verskyn het, het die boek voorsien in die leemte wat bestaan het ten opsigte van 'n algemene oorsig van Suid-Afrikaanse



pikturale humor. Die betrokke resensient noem dat dit *opvallend is hoeveel alombekende kunstenaars spotprente voortgebring het, hoewel dit meestal by 'n terloopse uiting gebly het*. Terselfdertyd is dit merkwaardig dat daar so min vroulike spotprenttekenaars is (1983:80). Die Engelse uitgawe handel nie slegs oor spotprenttekenaars soos die titel aandui nie, maar is 'n meer uitgebreide weergawe van die eerste boek.

Ander werke soos **MCE van Schoor** se *Spotprente van die Anglo-Boereoorlog* (1981) en *Penpricks: drawing South Africa's battle lines* (2000) deur **Ken Vernon** het verskyn, maar konsentreer op spesifieke tydperke en onderwerpe. Van Schoor se boek, asook *Artists and illustrators of the Boer War* deur **Ryno Greenwall** (1992) handel merendeels oor die Anglo-Boereoorlog (dus die tydperk 1899 tot 1902) of dit weerspieël sekere subjektiewe perspektiewe. *Penpricks* is byvoorbeeld kommentaar op die artikels en spotprente van Engelse en Afrikaanse joernaliste en tekenaars en nie op die werk van bona fide geskiedkundiges nie (Thomas 2001:14). Hierdie boeke is vir die gewone publiek geskryf en word dus albei in die vorm van 'n sinopsis aangebied.

Vernon se boek is in 'n resensie bestempel as [...] *die vrug van die gebruik van politieke spotprente in Suid-Afrikaanse koerante die afgelope eeu [met] 'n kort oorsig daarvan soos dit in die 19de eeu in Fleet Street gebruik is. Hy raak ook tentatief aan die genesis van die genre in koloniale koerante* (Thomas 2001:14). Hierdie soort *tentatiewe aanraking* is presies waarna Kennedy verwys wanneer hy die hoop uitspreek dat meer indringende navorsing gedoen sal word. Hoewel hy na die periode vóór 1900 verwys, is dieselfde sentiment toepaslik op die tydperk daarna en tot die hede - die Schoonraads se werke is selfs méér oorsigtelik as dié van Van Schoor en Vernon, aangesien dit bedoel is as biografiese woordeboeke wat ten doel het om pikturale humoriste wat in Suid-Afrika werksaam is en was, kortliks aan die publiek voor te stel.

**Christopher Danzinger** se *South African history 1910-1970: cartoons* van 1971 bevat benewens 'n kort opsomming van die Suid-Afrikaanse partypolitiek gedurende die genoemde tydperk, slegs 'n aantal uitsoek-spotprente (Danzinger 1971:gp). Hierdie bron is tipierend van die meeste boeke, artikels en akademiese verhandelings aangaande pikturale humor in Suid-Afrika, naamlik dat dit slegs enkele grepe uit 'n veel groter geheel aanbied.



In teenstelling hiermee verskyn steeds boeke in die VSA, Europa en elders, soos *Comic book culture* (Pustz 1999); *Dreamland Japan* (Schodt 1999) en *Comic book nation* (Wright 2001), wat diepgaande studies van strokies se invloed op sekere kulture en andersom bied. Meer omvattende boeke het ook verskyn, soos *The World Encyclopedia of Comics* deur Maurice Horn en andere, reeds in 1975. Die vernaamste rede waarom sodanige werke oorsee ontstaan en nie in Suid-Afrika nie, is omdat daar nooit plaaslik 'n kultuur van pikturale humor, en 'n strokieskultuur in besonder, ontwikkel het nie (Rheeder 2000:42; Van Zyl 1999:30).

Dit blyk dat die geskiedkundige ontwikkeling van 20ste-eeuse pikturale humor in Suid-Afrika nie intensiewer vakkundige aandag geniet het as dié van die pioniersperiode nie, ten spyte van die opbloeï wat dit in hierdie tweede groeifase beleef het. Intendeel, tot op hede is die ontstaansperiode, naamlik die tydperk wat saamval met die vroeë ontwikkelingsfase van die drukpers in Suid-Afrika, deegliker nagevors as die meer onlangse verwickelinge op die terrein van pikturale humor in Suid-Afrika.

Reeds in 1983 verklaar die resensent van die Schoonraads se *Suid-Afrikaanse spot- en strokieskunstenaars* dat pikturale humor 'n belangrike rol gespeel het in Suid-Afrika se kunsgeskiedenis en steeds vervul (*Lantern* September 1983:80). Sedertdien het, soos reeds genoem, min boeke oor pikturale humor in Suid-Afrika verskyn, maar verkry dié kunsvorme toenemende akademiese erkenning, soos die tesse van **Kannemeyer**, **Badenhorst** en **Rheeder**, wat onderskeidelik in 1997 en 2000 voltooi is, getuig.

Tesse wat handel oor pikturale humor in Suid-Afrika is egter toegepaste studies oor sekere aspekte van strokies, byvoorbeeld die benutting van strokies in die vakke Geskiedenis en Afrikaanse stelwerk, of om die werk van 'n spesifieke kunstenaar te bespreek, met min agtergrondstudie oor die ontstaan van die genre in die algemeen of wat die plaaslike ontwikkeling daarvan betref. Die doel van hierdie studie is onder meer om 'n bydrae te maak om dié leemte te vul.



## HOOFTUK 4

### TO HONIBALL AS EKSPONENT VAN PIKTURALE HUMOR

#### 4.1 Biografiese besonderhede

##### 4.1.1 Kinderjare

Thomas Ochse Honiball was die oudste van die vier kinders van James Honiball en Johanna Botha née Swanevelder (KAB MOOC 6/9/10115 no 86130). Honiball is op 7 Desember 1905 te Cradock gebore, waar sy vader onderwyser was. Dit was egter op Stellenbosch waar hy grootgeword en sy skoolopleiding ontvang het (*Die Burger* 23/2/1990:2; EHV Brief: TO Honiball – Marais 9/7/1985). Sy kindertuinklasse was by Bloemhof Meisieskool, maar vanaf standerd 2 het hy na die Hoër Jongenskool (Du Toit 1998:4), tans die Paul Roos Gimnasium gegaan (Schoonraad & Schoonraad 1989:98).

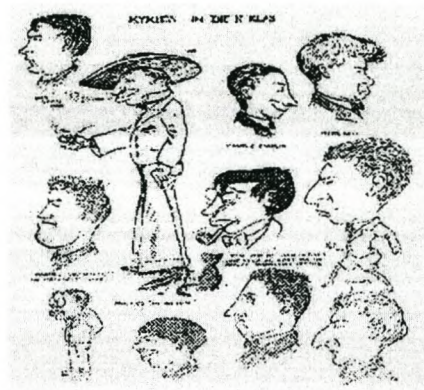
Honiball het sedert hy kon onthou geteken (Burger & Liebenberg 1977:1). Dit was dus 'n natuurlike aanleg en drang om visuele waarnemings grafies weer te gee, nie die produk van kunsopleiding of die aandrang van sy ouers nie. Honiball was 'n gebore kunstenaar en reeds op skool het hy getoon in watter rigting van die kunste hy sy merk gaan maak. Sy eerste karikature was van sy skoolmaats en onderwysers, onder andere sy skoolhoof, Paul Roos (sien figure 78a & b). Prof Piet Cillié (redakteur van *Die Burger*, 1954-1977) beweer tereg dat Honiball se weergawe van Roos se welige swart snor 'n sterk ooreenkoms toon met dié van die karikature wat Honiball dekades later van sir De Villiers Graaff sou teken (Cillié 1980:79). Soos in die geval van Graaff, was Roos ook dadelik herkenbaar aan sy snor in Honiball se tekeninge (sien figure 79a-e).

Die tegniek om 'n enkele eienskap van 'n persoon te neem en dit buite proporsie te beklemtoon, is dus vroeg reeds en heeltemal spontaan deur Honiball toegepas. Ook die uitbeelding van lagwekkende situasies, wat aan spesifieke persone gekoppel kon word, was sy gunsteling onderwerpe.





**Figuur 78a:** 'n Karikatuur van een van Honiball se onderwysers  
(Lategan 1985:51)



**Figuur 78b:** Karikature van Honiball se skoolmaats  
(NALN ongeïdentifiseerde PB)



**Figuur 79a:** 'n Kinderprent van Paul Roos deur TO Honiball  
(NALN ongeïdentifiseerde spotprent, 1930)



1930



**Figuur 79b:** Paul Roos  
(*Hoër Jongenskool Jaarblad* 1922:41)



**Figuur 79c:** 'n Foto van sir De Villiers Graaff  
(*SA Panorama* 1960:12)

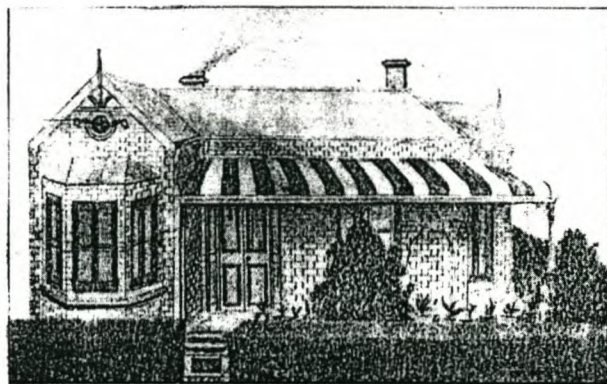




**Figuur 79d:** 'n Spotprent van Graaff deur Honiball  
(Die Vaderland 13/5/1962:11)



**Figuur 79e:** Graaff se snor is genoeg aanduiding dat  
dit hy is wat weggevee word  
(Rapport 21/4/1974:15)



**Figuur 80:** TO Honiball se ouerhuis  
(De Gereformeerde Kerkbode Desember 1920:63)



Honiball het meestal karikature van onderwysers geskep en sodoende 'n gewillige ondersteunersbasis onder die skoliere gevind, soos later in die lesers van sy strokiesreeks. Dit was van jongs af vir hom belangrik om terugvoering en selfs insette van ander mense te kry. Hy was begerig om sy vaardighede te ontwikkel. Ook wou hy graag sy aanhangers tevrede stel. Toe hy 'n jong seun was het hy met 'n stok op die grond geteken weens die gebrek aan geld om tekenpapier te koop. Verbygangers, meestal universiteitstudente, het dan kritiek gelewer op sy pogings. Volgens Honiball het hy toe reeds geleer om na raad te luister, ongeag van wie dit afkomstig was (Burger & Liebenberg 1977:1; Du Toit 1998:1; Kruger 1983:6).

Nieteenstaande sy bereidwilligheid om aan sy tekenvaardigheid te werk, het hy nie groot waarde aan sy sketse geheg nie en daarom het min van sy vroegste pogings behoue gebly (Du Toit 1998:2; mev EM Honiball 1999:onderhoud; mnr TJ Honiball 2000:onderhoud). Die karikatuursketse vir sy skoolkoerant (*Hoër Jongenskool Jaarblad* 1945:41), asook 'n tekening wat hy vir 'n kompetisie gemaak het, is van die weiniges wat opgespoor kon word (*De Gereformeerde Kerkbode*, Kerstnummer 1920:63) (sien figuur 80). Hoewel Honiball reeds as skoolseun hoofsaaklik karikature vir sy skoolkoerant geteken het, sou dit egter in spotprente en veral strokies wees wat hy as professionele kunstenaar bekendheid verwerf het, en nie in die karikatuursketsgenre nie.

Volgens Cillié, wat hom sedert sy kinderjare op Stellenbosch geken het en later vir 25 jaar 'n kollega was, was Honiball se tekentalent, waarnemingsvermoë en sterk visuele geheue reeds sedert kindsbeen merkbaar (NPA Cillié 1989:2). Hierdie talent was nie slegs tot tegniese detail beperk nie, maar het ook tot uiting gekom ten opsigte van karakterisering en sosiale kommentaar, veral in die reeks *Adoons-hulle* (prof B Booyens 1999:onderhoud; Lategan 1985:59). Honiball se belangstelling in sy medemens en in besonder die komiese sy van menswees, was altyd daar. Honiball het self die volgende uitlating gemaak: *Humor is iets wat jy nie kan aanleer nie, jy moet dinge snaaks sien. Jy is so gebore* (Du Toit 1998:50).



Die anekdotes wat hy aan Esje du Toit vertel en in haar boek *Pen, penseel en 'n glimlag* (1998) opgeneem is, is feitlik almal humoristies van aard. Dit is ook duidelik dat hy voorkeur aan humoristiese tekeninge bó ander kunsvorme gegee het. In een van bogenoemde staaltjies kom 'n bekende karakter te voorskyn - sy broer by 'n skoolgeleentheid: hare orent in 'n lang ou jas, toegeknoop tot bo met kaal voete wat onder uitsteek (Du Toit 1998:24-25; mnr J Honiball 2001:onderhoud) (sien figuur 81a). Honiball het die insident later pikturaal verbeeld en die prent aan sy broer James geskenk. In die prent het hy egter skoene aan sy broer se voete aangebring, sodat hy darem nie te armoedig lyk nie – aldus James (2002:onderhoud). Voeg 'n stokkiesbaard by en die karakter wat daaruit ontwikkel herinner sterk aan oom Kaspaas (sien figuur 81b).

Honiball vertel met onverbloemde genot van die poetse wat hy en sy maats gebak het. Inderdaad was die skepping van situasiekomedie, hetsy in die werklikheid of in die fiktiewe lewens van sy strokieskarakters, 'n lewenslange werkdadigheid. Klaarblyklik het Honiball 'n kinderlike kwaliteit vir geksekerdery dwarsdeur sy lewe behou. Kollegas, vriende en selfs sy vrou, Essie, het deurgeloopt onder sy humoristiese aanslae (Du Toit 1998:70).

'n Grondslag vir humorskepping is dus vroeg gelê; karikatuurskepping, situasieskepping en die uitbeelding daarvan op papier het 'n lewenspatroon en 'n lewenstaak geword. Ook die feit dat hy karakters soos Windvogel die bruin man (*Adoons-hulle*), en studentebynames soos Jêmpot (*Adoons-hulle*) sedert sy kinderjare onthou en ingebring het in sy latere werk (Louw 1965:18), dui op die vormende invloed van sy jeugervarings. Die *Jakkals-en-Wolf*-stories wat hy as kind gehoor en later aangepas het (Du Toit 1998:48; mnr TJ Honiball 2000:onderhoud), is waarskynlik die beste voorbeeld hiervan.

In 'n artikel in *Die Huisgenoot* van 27 Desember 1929, met ander woorde voordat Honiball sy merk as pikturale humoris gemaak het, skryf die vader van 'n skoolmaat dat hy Honiball in Chicago raakgeloop het en dat hy hom onthou het as die aangename seun wie se *goeie, smaakvolle en rake spotprente* hy toe reeds bewonder het. Die skrywer van die artikel het hiermee verwys na die tekeninge wat Honiball vir sy destydse skoolkoerant gemaak het (Lückhoff 1929:21).





**Figuur 81a:** James Honiball ontvang 'n prys  
(Verster versameling)



**Figuur 81b:** Oom Kaspas  
(OK in die Knyp 1979:gp)



Hiervan kan dus afgelei word dat Honiball 'n ingebore talent vir pikturale humor gehad het en hy sy tegniese vaardighede as sodanig moes ontwikkel om aan sy humorsin en kunstenaarsvisie reg te laat geskied. Die kunsopleiding wat hy in Chicago ondergaan het, sou inderdaad die nodige fondament vir sy latere loopbaan voorsien (Lückhoff 1929:21).

#### **4.1.2 Aanloop tot 'n professionele loopbaan**

Honiball kon weens sy vader se invloed wel toelating kry tot die Universiteit van Kaapstad, al het hy Duits gedruip - 'n slaagsyfer vir Duitse stelwerk was destyds nodig om matrikulasie vrystelling te kry (Du Toit 1998:23-24). TO Honiball skryf hom toe in 1926 by die Universiteit van Kaapstad in vir 'n graad in argitektuur, waar van sy tekeninge in die universiteit se kwartaalblad verskyn (*Quarterly* 1926:10; Steyn 1990:8). Hy staak egter sy studie na 'n jaar en vertrek in 1927 na die Verenigde State van Amerika (VSA) om 'n kursus in winkelversiering in Chicago te volg (Lategan 1985:48). Volgens Honiball het hy dié kursus in 11 weke voltooi en baie aangenaam gevind, maar die sleurwerk by die winkel waar hy daarna in diens geneem is (*The Fair Store*), het hom nie geval nie (mev EM Honiball 2000:onderhoud). Hy begin toe aandklasse loop by die *Koester School of Advertising* (Van Wyk 1990a:33). Hy word egter afgedank deur sy werkgever, aangesien hy besef het dat Honiball nie daar sou bly nie en dit dus geen goeie belegging sou wees om hom op te lei nie (Du Toit 1998:27; Schoonraad & Schoonraad 1983:99).

Hierna het hy swaar gekry omdat hy nie aan sy ouers wou erken dat hy sy werk verloor het nie. Hy weier dus om finansiële hulp te vra en werk as hulpverpleër by 'n hospitaal, waar hy ook ontslaan word nadat hy van ondervoeding en uitputting ineenstort (Du Toit 1998:29; mnr TJ Honiball 2000 onderhoud). Hierdie ervaring word 'n voedingsbron vir onder meer *Jakkals en Wolf van Uilkraal* (1978) se hospitaal-eskapades (E Kruger onderhoud:2002). Ondanks sy haglike omstandighede slaag hy daarin om sy studie aan die kunsskool te voltooi en kort daarna word hy 'n pos by beide die kunsskool (Burger & Liebenberg 1977:3) en Kinley L Engvalson se *Chicago Advertising Agency* aangebied. Hierdie geluk het hom te beurt geval omdat een van sy kunsdosente Chicago wou verlaat. Die dosent het saans by die kunsskool en bedags by Engvalson se agentskap gewerk (Burger & Liebenberg 1977:3; Du Toit 1998:29) (sien figuur 82).





***Figuur 82: Honiball in Chicago***  
(EHV PB no24 c1929)



**Figuur 83:** Die personeel van Napier Publishing,  
geskets deur Honiball  
(EHV PB no24 c1929)



Met dié dubbele aanstelling het sy omstandighede radikaal verbeter en gedurende hierdie tydperk leer hy die tegniese vaardighede aan wat hom in staat stel om die fyn detailtekeninge te maak wat mettertyd kenmerkend van sy tekenstyl sou word. Honiball het self getuig dat die grondslag van sy latere sukses deur die baie ure se oefening van vorm- en lyntekeninge by die kunsskool gelê is (Du Toit 1998:30). Hierdie tegnieke het hy in so 'n mate sy eie gemaak dat hy dit in sy boekie *Leer om mooi te teken* (1987) uiteensit en aanbeveel.

In 1930 keer Honiball terug na Suid-Afrika (*Die Burger* 18/3/1982:1; Lategan 1985:48; Schoonraad 1983:99) op aandrang van sy ouers, wat besef het dat hy in die Verenigde State van Amerika sou aanbly indien hy hom eers daar as gevestig beskou het (Burger & Liebenberg 1977:3; Du Toit 1998:34). Hy het inderdaad goeie opgang gemaak in die hoogs kompeterende advertensiebedryf, aangesien hy sy werkgewer beïndruk het met sy kreatiwiteit, werkspoed en pligsgetrouheid. Sy ingebore perfeksionisme het hier alreeds tot uiting gekom en 'n vermoë om die openbare smaak te peil, gebaseer op fyn waarnemingsvermoë, het ook ontwikkel (Du Toit 1998:41; Lückhoff 1929:21). Volgens Honiball sou hy hom beslis as handelskunstenaar gevestig het en dan sou Suid-Afrika sy skeppings ontbeer het (Burger & Liebenberg 1977:3; Du Toit 1998:44). Sy terugkeer na sy vaderland op daardie tydstip was dus van kritieke betekenis vir sy loopbaan én die Afrikaanse kultuurerfenis.

Terug in Suid-Afrika het Honiball 'n pos by *Napier Publishing* - ook bekend as *Napier Advertising*, soos Honiball aangehaal word in Du Toit se boek (1998) - in Kaapstad aanvaar. Dié firma het gedurende die Depressie (ongeveer 1933) tot niet gegaan. Terwyl hy daar gewerk het, het hy steeds karikatuursketse gedoen (sien figuur 83). Honiball besluit hierná om sy eie besigheid te begin. As vryskut handelskunstenaar het hy advertensies ontwerp, periodiek illustrasies vir *Die Huisgenoot* gedoen, en af en toe ook spotprente en illustrasies aan *Die Burger* gelewer (Burger & Liebenberg 1977:3; Schoonraad & Schoonraad 1983:99) (sien figuur 84a & b). Hy het ook kunsklasse in Stellenbosch aangebied, wat onder andere deur sy broer James bygewoon is (mnr J Honiball 2002:onderhoud).





*Figuur 84a: Advertensie vir 'n boek oor die ABO  
(Die Burger 24/10/1936:4)*



*Figuur 84b: 'n Koerant-illustrasie deur Honiball  
(Die Burger 24/10/1936:13)*



Aangesien hy 'n kantoor gehuur het in dieselfde gebou as waar *Die Huisgenoot* gehuisves was, was sy teenwoordigheid daar tot albei partye se voordeel. Honiball se fisiese teenwoordigheid het, in 'n bedryf waar tydbesparing van primêre belang is, ook meegewerk dat hy in 1936 'n vaste aanstelling by *Die Burger* bekom het (NPA TO Honiball 10/3/1936; Du Toit 1998:38).

Die verbintenis met die pers, wat vir soveel jare daarna as die draer van sy skeppings sou dien, het dus heel toevallig ontstaan. Die goeie opleiding wat hy in Chicago gekry het, het hom goed te staan gekom. Daar het Honiball nie net die tegnieke van handelskuns geleer nie, maar ook kennis gemaak met die Amerikaanse *comic*-kultuur en vertrouwd geraak met die konsep van strokiesverhale (MS EHV Brief: Lategan 15/11/1977).

Honiball het hiermee 'n nuwe fase in sy beroepslewe betree. Die weg is uiteindelik vir hom gebaan om as spotprent- en strokieskunstenaar te ontluik en 'n nuwe hoofstuk in die Afrikaanse kultuurgeskiedenis sou op dié wyse 'n aanvang neem.

#### **4.1.3 Loopbaan by Nasionale Pers**

Luidens Honiball se aanstellingsbrief sou hy vanaf 1 April 1936 teen £40 per maand 'n vaste aanstelling by Nasionale Pers beklee. Die aanstellingsvoorwaardes het bepaal dat hy voltyds vir die pers moes werk en *al die werk van die verskillende afdelings [...] behartig*. Hiervolgens mog hy nie vryskutwerk aan ander uitgewers lewer nie, naamlik *geen prentverhale, geen karakters of prente nie*. Hierdie bepalings het dus beteken dat alle strokiesverhale, karikature en spotprente, met ander woorde alle pikturale humor deur Honiball geskep, onderhewig was aan kopiereg van Nasionale Pers. Honiball se skeppende vermoëns was voortaan die eiendom van Nasionale Pers (NPA TO Honiball 10/3/1936).

Volgens Honiball was hy dankbaar om die aanstelling by Nasionale Pers te kry, aangesien werk weens die Depressie feitlik onbekombaar was. Sy salaris was ook hoër as wat hy op daardie stadium op 'n vryskutbasis kon verdien. Selfs al het hy sy inkomste aangevul deur aandklasse aan studente en skoliere te gee, kon hy skaars £35 per maand in (Du Toit 1998:38). Die werk vir *Die Huisgenoot* en ander publikasies van Nasionale Pers,



insluitende *Die Landbouweekblad* (*Landbouweekblad* vanaf 12 Oktober 1971) en *Die Suidwester* het illustrasies vir advertensies, kort- en vervolgverhale behels. Alhoewel blote illustrasiewerk hom nie geval het nie, was die sekuriteit van 'n permanente aanstelling belangrik (Du Toit 1998:38-40).

Honiball het in 1934 in die huwelik getree het met Iona Amalinda Boesen, 'n (Engelssprekende) Deens-Afrikaanse meisie. Uit hierdie huwelik is vier kinders gebore (Pienaar 1974:4; Steyn 1990:10). Honiball was dus gretig om 'n vaste aanstelling te bekom, aangesien hy 'n gesin gehad het om na om te sien. Die patriargale dog ontspanne gesinsverhouding van die Honiball-huishouding word weerspieël deur die gesinsverband van Adoons, Keesje en hul kroos.

In 1941 het Honiball vir DC Boonzaier (sien hoofstukke 3 en 5), die wêreldbekende spotprenttekenaar en karikaturis, opgevolg as voltydse politieke spotprenttekenaar van *Die Burger* (Burger & Liebenberg 1977:3; Kotzé 1988:658; Schoonraad & Schoonraad 1983:99) (sien figuur 85). Honiball se sosiale spotprente in *Die Landbouweekblad*, veral dié vir die rubriek *By die Opsiters*, wat vir 19 jaar lank daarin verskyn het (MS EHV Cillié: toespraak 9/3/1983), het groot byval gevind by die Afrikaanssprekende publiek (Schoonraad & Schoonraad 1983:102; Steyn 1990:19).

Soos Nasionale Pers as 'n organisasie gegroei het, het Honiball se werkslading ook toegeneem. Honiball het, benewens die werk wat hy vir koerante op daaglikse en vir tydskrifte op 'n weeklikse basis moes lewer, ook 'n groot aantal illustrasies gedoen vir boeke en plakkate, sodat sy werkslading mettertyd hoër eise aan sy gesondheid gestel het. Wat pikturale humor alleen betref, het hy in die tydperk 1948 tot 1957 weekliks drie verskillende strokiesreekse geskryf en geteken, drie politieke spotprente en vyf sosiale spotprente geteken (mev EM Honiball 2000:onderhoud). Oor 'n tydperk van 42 jaar het hy egter sy lojaliteit op 'n professionele en pligsgetroue wyse aan sy werkgever betoon (Cillié 1980:79-80; Du Toit 1998:74).

Hoewel Honiball reeds in 1974 amptelik afgetree het (Du Toit 1998:74; Lategan 1985:51), het hy steeds vir Nasionale Pers sosiale en politieke spotprente geteken (*Die Burger*





*Figuur 85: 'n Skildery van DC Boonzaier deur Pieter Wenning  
(Scholtz 1973:108)*



18/3/1982:1). Mettertyd sou hy slegs politieke spotprente teken. Op 21 Februarie 1978 is sy laaste politieke spotprent in *Rapport* gepubliseer. Sy loopbaan by Nasionale Pers het daarmee amptelik tot 'n einde gekom, want ná 'n afskeidstekening vir *Rapport* op 19 Maart 1978 tree Honiball finaal uit dié firma se diens (Schoonraad & Schoonraad 1983:99).

Volgens Honiball was die omstandighede by Nasionale Pers ideaal vir sy skeppingswerk, terwyl dié uitgewers se publikasies as draers van sy werk gedien het. Die bemarking van die werk wat hy graag voltyds sou wou doen, naamlik sy strokiesverhale, is sodoende van sy skouers geneem (Du Toit 1998:69). Hoewel sy uitgebreide pligte by die pers groot aanspraak op sy tyd gemaak het, is dit te betwyfel of sy strokies ooit gepubliseer sou word sonder die Pers se rugsteun. Die swak ekonomiese klimaat en klein Afrikaanse mark was struikelblokke wat 'n onbekende beoefenaar van 'n relatief volksvreemde genre soos strokiesverhale beswaarlik op eie houtjie sou kon oorkom (mev G Louw 2000:onderhoud).

In 1971 het die afsterwe van sy eggenote hom swaar getref. Honiball was toe 66 jaar oud en het aan uitputting, sowel as bloedarmoede gely (Du Toit 1998:71-72). Die voortdurende werksdruk van vier dekades het inderdaad 'n letsel gelaat op sy gestel, sodat hy op hierdie stadium van sy lewe 'n persoonlike krisis beleef het. In 1973 tree hy egter in die huwelik met die weduwee Esther Maria Dreyer née De Villiers (*Rapport* 10/12/1972:21) en met hierdie tweede huwelik het weer eens 'n nuwe fase in Honiball se kunstenaarsloopbaan 'n aanvang geneem (Lategan 1985:51; *Rapport* 10/12/1972:21).

Die positiewe invloed wat Essie Honiball op hom uitgeoefen het, het sy werk direk en ten goede geraak. Honiball het met nuwe ywer begin skep en deur sodoende besig te bly, kon hy ook die dood van sy eerste vrou makliker verwerk. Volgens sy eie getuienis was die hernieuwe stabiliteit van 'n harmonieuse huwelik die rede waarom sy werk 'n bloeitydperk beleef het (Du Toit 1998:70; Steyn 1990:10). Ten spyte die feit dat hy met depressie en maagsere gediagnoseer is (MS EHV Brief: Van Velden 17/11/1983), het sy algemene gesondheid wel merkbaar verbeter.



#### 4.1.4 Die periode ná aftrede

Nadat Honiball in 1978 finaal uit die diens van Nasionale Pers getree het, het hy hom hoofsaaklik besig gehou met sy jarelange stokperdjies, naamlik modelle bou en hout- en metaalwerk (Du Toit 1998:52; Goosen 1985:11) (sien figure 86a & b). Sy karige pensioen was egter nie voldoende om 'n gemaklike bestaan te voer nie (Du Toit 1998:74; mnr TJ Honiball 2000:onderhoud), en op aandrang van sy vrou het Honiball weer die kwas en inkpot opgeneem (mev EM Honiball 1999:onderhoud).

In plaas daarvan om weer van publikasies soos tydskrifte gebruik te maak en homself bloot te stel aan die druk van spertye, het Honiball teruggekeer na die wyse waarop spotprente oorspronklik bemark is, naamlik as losstaande entiteite te koop aangebied aan bewonderaars en versamelaars (Feaver 1981:62; Fransen 1999:3; Klingender 1954:iii). Aanvanklik sou hy hoofsaaklik oorspronklike tekeninge wat hy oor die jare in diens van Nasionale Pers geskep het, insluitende politieke spotprente, verkoop. Sy natuurlike nering, die skep van sosiale satire, sou daarná oorneem. Veral uitbeeldings van die reeds bekende karakters van *Adoons-hulle*, asook *Oom Kaspaas* en *Jakkals en Wolf*, het toe weer die lig gesien (mev EM Honiball 2000:onderhoud). Gunsteling-onderwerpe soos in sy reekse van *Adoons-hulle* te sien was, het weer voorkeur gekry, sodat tipiese sosiale aktiwiteite van Afrikaanssprekendes weer eens deur Honiball vergestalt is. Rugbywedstryde, boeremusiek-orkeste, grootwild-jag, die nuwigheid van televisie-kyk in die middel-sewentigerjare en vele ander nasionale tydverdrywe is deur die minlike bobbejaankarakters uitgebeeld (sien hoofstuk 5).

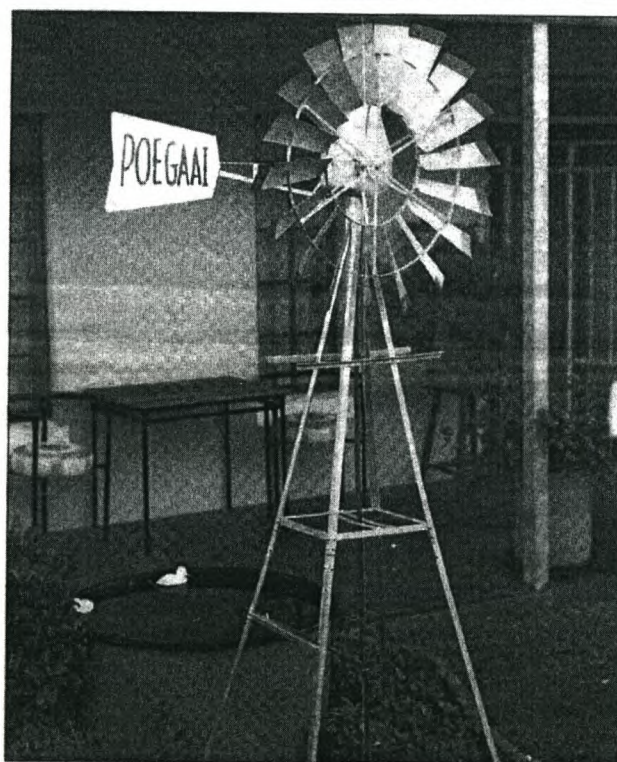
'n Belangrike nuwe aspek van sy loopbaan as vryskut-kunstenaar, was die gebruik van kleur in sy werk. Ook hierdie stap was hy te danke aan Essie Honiball, aangesien hy dit op haar voorstel gedoen het (Du Toit 1998:76). Sy kleurprente het groot byval by die publiek gevind, soos die suksesvolle verkope daarvan getuig het (1998:52).

Volgens Honiball was tekenwerk altyd vir hom 'n genot en kon hy sy kuns na sy aftrede verder uitbou tot 'n nuwe dimensie. Selfs nadat hy opgehou het om die handewerk





***Figuur 86a: 'n Modeltrein  
(EHV PB)***



***Figuur 86b: 'n Model windpomp  
(Kultuurkroniek 27/7/2002:II)***



waarvoor hy so lief was te beoefen, het hy steeds bly teken. *Tekenwerk is lekker werk*, aldus Honiball (Du Toit 1998:52). Hy was inderdaad steeds besig met 'n projek vir die Nasionale Raad vir Gestremdes (*Beeld* 26/2/1990:13; *Die Burger* 28/4/1990:5), toe hy op 22 Februarie 1990 na 'n kort siekbed in Montagu oorlede is (*Die Burger* 27/2/1990:3; *Worcester Standard* 2/3/1990:7). Honiball se tweede loopbaan as vryskut-kunstenaar het dus tot 'n einde gekom 'n verdere 12 jaar na sy aftrede uit Nasionale Pers se diens.

#### 4.1.5 Erkenning

Honiball het op velerlei wyses erkenning ontvang vir sy skeppende vermoëns en pionierswerk as Afrikaanssprekende pikturele humoris. Talle artikels oor hom het oor 'n tydperk van nagenoeg sewe dekades verskyn (Lückhoff 1929:21; Verster 2002:III), terwyl hy ook vermeld word in bronne soos *SESA* (Potgieter ea 1970:119) en *Who did what in South Africa* (De Beer 1988:87). In die genealogiese naslaanwerk *Stamregister van die Suid-Afrikaanse volk* lui die inskrywing by die vierde geslag Honiballs soos volg: *Thomas Ochse* (9/12/1905), *spotprenttekenaar*, tr. *Iona A Boesen* (Malherbe 1966:461). Vir die Honiball-familie is hy 'n uitstaande presteerder en 'n bron van trots, maar ook vir die meerderheid van sy volksgenote (mev EM Honiball 2000:onderhoud; mnr J Honiball 2002:onderhoud).

Hoewel die erkenning van sy volksgenote vir Honiball genoeg was, het hy ook akkolades vanuit akademiese gelede ontvang. Talle taal- en geskiedkundiges het hom geëer as iemand wat 'n besondere bydrae tot die Afrikaanse kultuurskatte gemaak het (prof B Booyens 1999:onderhoud; Bosman 1940:i-ii; Lategan 1985:46-47) en om daardie rede is moeite gedoen om sy werk in plekke van veilige bewaring te plaas (mnr OJ Liebenberg 2002:onderhoud). Hierdie aspek van sy nalatenskap word in hoofstuk 7 bespreek.

In 1984 ontvang Honiball die FAK-prys vir besondere kulturele prestasie van die Federasie van Afrikaanse Kultuurverenigings (*Die Burger* 8/7/1984:3; Scholtz 1992:160) en in 1989 word die Besondere Erepennig van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns aan hom toegeken (*Die Burger* 23/2/1990:1; *Jaarboek van die SA Akademie vir*



*Wetenskap en Kuns* 1989:40, 46-47; *Naspersnuus* Mei 1989:1; *Nuusbrief van die SA Akademie vir Wetenskap en Kuns* 1990:8).

Gedurende die tydperk wat hy in diens van Nasionale Pers was, het hy bekendheid verwerf as pikturale humoris onder veral sy taalgenote. Die verbintenis wat sy werkgewer met die Nasionale Party en die apartheidsbeleid gehad het, het egter beteken dat sy werk nie die blootstelling in die buiteland geniet het wat dit verdien nie. Honiball se werk is wel soms uitgestal saam met dié van Engelssprekende pikturale humoriste, soos by die *Art of the cartoonist*-uitstalling wat gedurende 1964 in verskillende stede in Suid-Afrika vertoon is (*The Cape Argus* 25/7/1964; Schoonraad & Schoonraad 1983:103; Steyn 1989:27) en *The art of cartoons & caricatures*-uitstalling by die Michaelis Museum van November 1999 tot April 2000 (Fransen 2000:25). Hierdie sporadiese blootstelling was egter nie genoeg om hom algemeen bekend te maak onder Engelstaliges nie (Cheales 1983:10; dr H Fransen 2000:onderhoud).

Engelssprekendes wat wel kennis geneem het van Honiball se werk het oor die algemeen waardering daarvoor gehad. Die *Windhoek Advertiser* verklaar: *He used the American techniques of cartooning, but created his own distinctive storytelling cartoons infused with his Afrikaans soul* (62/2/1990:5). Hoewel hy in die VSA blootstelling aan strokies gekry het, is dit egter debateerbaar of sy tegniek in wese *Amerikaans* was. Honiball se tegnieke is ironies genoeg meer bekend aan mense van 'n ander volk as sy eie, maar aangesien hulle ook bekend is met die tegnieke van ander lande (soos dié van die Engelse en Amerikaanse pikturale humoriste), is hulle in staat om die Afrikaanse inhoud van sy werk te herken. In 1964 is hy deur *The Cape Argus* erken as een van die drie beste pikturale humoriste in Suid-Afrika, saam met David Marais en John Jackson (25/7/1964:1).

Honiball was ook 'n bedrewe tegniese tekenaar en illustreerder van boeke, waaronder etlike kinderboeke tel (Beukes ea 1992; Schoonraad & Schoonraad 1983:103; Stof 1959:gp) (sien figuur 87). Weens sy bekendheid as strokieskunstenaar by Afrikaanssprekendes het hy nie die aanprysing ontvang wat byvoorbeeld Fred Mouton se werk in dié verband te beurt geval het nie – Afrikaanssprekendes sien hom primêr as 'n





*Figuur 87: 'n Kinderboek-illustrasie deur Honiball  
(Stof 1959:gp)*



GOEIE MANIERE (66)

*Figuur 88: 'n Humoristiese interpretasie deur Honiball  
(Die Byvoegsel 4/4/1953:9)*



pikturale humoris. Honiball se pikturale humor is egter van só 'n aard dat hy meer as net bekendheid verwerf het – hy is steeds geliefd onder die geslagte wat met sy spotprente en strokies grootgeword het (mev EM Honiball 2000:onderhoud; mev E Kruger 2002:onderhoud).

Cillié som Honiball se invloed soos volg op: *Ek dink in die politiek en sosiale geskiedenis van Suid-Afrika sal daar deur enige volledige geskiedskrywer van Honiball se rol op die politieke toneel en ook op die algemene sosiale toneel kennis geneem moet word. Hy het ons laat lag – vir ons teenstanders maar ook vir onself. Hy het ons nasionale humorsin ontwikkel* (Lategan 1992:11).

## **4.2 Honiball die kunstenaar**

### **4.2.1 Persoonlikheid**

TO Honiball was 'n uiters komplekse persoon wat op die oog af ernstig of selfs stroef voorgekom het vir sommige mense, maar hulle dan aangenaam kon verras met sy speelse humor. Niemand is ontsien nie, maar sy tergerey was goedig en weens sy sagmoedigheid was hy geliefd by sy medemens (Du Toit 1998:70; mev EM Honiball 1999:onderhoud). Sy opregte, reguit manier van optree het getuig van eerlikheid en integriteit. Soos sy minzaamheid en humorsin, was hierdie eienskappe waarneembaar in sy werk (Van Wyk 1990:33). Hoewel hy aan depressie gely het, was dié feit aan die meeste mense wat hom ontmoet het onbekend weens sy oënskynlike flegmatiese temperament (mev EM Honiball 1999:onderhoud; *Hoofstad* 21/5/1974:17).

Dit blyk dat die meeste humoriste inderdaad 'n misantropiese element in hul karakter openbaar (Grant 1998:131; Spielmann 1969:435), soos ook opmerklik is in die persoonlikhede van mense soos Charles Schulz en Carl Giles, wat in hierdie hoofstuk beskryf word. In Honiball se geval was sy neerslagtigheid egter nie opmerklik nie (mev EM Honiball 1999:onderhoud; mnr TJ Honiball 1999:onderhoud).



Honiball was 'n lojale en pligsgetroue werker (Cillié 1980:80; Luckhoff 1929:21), waarvan sy enorme produksie oor nagenoeg 50 jaar ook getuig (Lategan 1985:46). Hy was 'n toegewyde gesinsman (mnr TJ Honiball 2000:onderhoud), ten spyte van gedurige druk van spertye en die geworstel om idees vir sy strokiesreekse te genereer. Die druk om daaglik iets oorspronklik te skep, is groot (*Die Burger* 4/1/2000:2; Cholet 1944:4; Kloppers 1990:43; Schoonraad & Schoonraad 1983:7-9) en lei eventueel tot emosionele dreinerings en geestelike uitputting. Hierdie stresvolle lewenstyl sou uiteindelik bydra tot die aftakeling van sy gesondheid (mev EM Honiball 1999:onderhoud; Schoonraad & Schoonraad 1983:100).

'n Algemene opvatting onder kunstenaars dat die doel van kuns is om uitdrukking te gee aan die kunstenaar se gevoelens (Harmsen 1985:250), kan ook op Honiball en sy werk van toepassing gemaak word. Aspekte van Honiball se persoonlikheid kan inderdaad in sy werk gesien word – die planmakers Kasper, Jakkals en Kaas Windvogel getuig van hul skepper se voorliefde vir poetse bak (*Die Burger* 28/3/1953:11; Kruger 1983:6; Pienaar 19/5/1974:4) en appaarte bou. Dit is 'n universele gebruik van skrywers om sekere van hul eie persoonlikheidseienskappe te gebruik om as karikature voor te stel óf tot volledige karakters wat in hul werke figureer, uit te bou (Haarhoff 1998:144-145). Dit blyk ook só in Honiball se geval te wees. Honiball het genoem dat lesers wat aan hom geskryf het, hom met Oom Kasper geassosieer het (Du Toit 1998:51). Dit op sigself, beteken egter nie dat hy soos Kasper was nie – eerder dat lesers aangeneem het dat hy wel was.

Hierdie assosiasie moet dus nie te ver gevoer word nie. Honiball was nie 'n grootprater soos Oom Kasper (mnr TJ Honiball 2000:onderhoud; Luckhoff 1929:21), 'n aartsvryer soos Windvogel of 'n gewoonte-leuenaar soos Jakkals nie. Dit was juis sy afkeer in hierdie (menslike) eienskappe wat hom beweeg het om daarmee te spot. Om dieselfde rede duik onderwerpe soos drankmisbruik, onweloweglike taal en swak maniere in die algemeen dikwels op in die temas wat hy uitgebeeld het (Joubert 1997:6). 'n Karakter soos Kaas Windvogel kan dus as Honiball se *alter ego* gesien word - as na Windvogel se uitstaande eienskappe gekyk word, kan afgelei word dat Honiball s'n die teenoorgestelde daarvan was.



Die rubriek *Goeie maniere* (sien figuur 88) wat gedurende die vyftigerjare in *Die Burger* verskyn het en op humoristiese wyse deur Honiball geïllustreer is, is 'n voorbeeld van die morele waardes wat met Honiball verbind is. Ook het hy plakkate vir anti-drankmisbruik-projekte geteken, praatjies aan die jeug daaroor gelewer en deel gehad aan die promovering van projekte om verantwoordelike padverbruik te bevorder (mev EM Honiball 1999:onderhoud). Honiball se persoonlikheid en die beeld wat hy uitgedra het, was dus navolgenswaardig en aanvaarbaar vir die algemene publiek. Aangesien sy werk grootliks deur sy eie taalgroep gelees is, kan met sekerheid verklaar word dat Honiball, uit hoofde van sy statuur as volksfiguur (Fritz 1977:44; Lategan 1985:47), oor 'n periode van ongeveer vyf dekades 'n beduidende bydrae tot die kultuurgoedere van sy volk gemaak het (Steyn 1990:12; *Die Taalgenoot* Junie 1985:10).

Die onderwerpe wat hy aanspreek en ook dié wat hy vermy, gee 'n aanduiding van sy lewensuitkyk en norme. Honiball verteenwoordig die Afrikaner van sy tyd; dikwels objektief deurdat hy maatskaplike ongerymdhede satiriseer, andersins subjektief deur ander te verswyg. Hierdie seleksie van *euwels* dui nie net op persoonlike voor- en afkeure soos sy afkeer van skynheiligheid nie (mev EM Honiball 1999:onderhoud), maar ook op kulturele invloede. Die taboe op die bespreking van of die blote verwysing in die openbaar na die woord *seks*, is 'n voorbeeld hiervan. In buitelandse strokies het regulasies soos die *Comics Code* in die VSA beheer uitgeoefen oor sulke aangeleenthede, maar in Suid-Afrika was nie sulke regulasies ten opsigte van die strokiesmark nodig nie.

Eweneens is daar opvallend min verwysings na ras en politiek in sy nie-politieke spotprente en strokies. Aangesien strokies ook aangewend kan word vir die politieke indoktrinasie van die jeug (Doetsch 1958:132; Gardiner 1999:9), kon Honiball dit ook doen, veral indien in ag geneem word hoe suksesvol hy as politieke spotprenttekenaar was. Honiball het hom egter nie skuldig gemaak aan hierdie wyse van indoktrinasie nie, in teenstelling met Disney, wat anti-kommunistiese propaganda in sy *Donald Duck*-reeks verkondig het (Dorfman & Mattelart 1978:7).

Volgens mev Essie Honiball het hy hom so verdiep in sy werk dat die gebrek aan tyd vir ander dinge gelei het tot 'n gebrek aan algemene kennis. Oor aangeleenthede wat ander



mense as vanselfsprekend aanvaar het, het hy geen kennis gedra nie. Op 'n vraag wat hy van 'n wêreldbekende skilder se werk dink, het hy gevra wie dié persoon is. Aangeleenthede buite die sfeer van sy milieu en persoonlike gewaarwording het hom nie geraak nie (mev EM Honiball 1999:onderhoud). Honiball het sy teikenmark, die Afrikaanse publiek, geken en verstaan (Cillié 1980:80; Lategan 1985:46), soos dit van 'n goeie pikturale humoris verwag word (Perry & Aldridge 1975:170; Vernon 2000:90). Honiball was inderdaad naïef, onbeïnvloed deur ander mense en eerlik in sy werk en menseverhoudinge, in so 'n mate dat sy eggenote van mening is dat hy *die ideale instrument was om sy samelewing te weerspieël* (mev EM Honiball 1999:onderhoud).

Honiball se skeppende vermoëns het hom in staat gestel om pikturale humor tot stand te bring wat nie net sy eie persoonlikheid, agtergrond en lewensuitkyk weerspieël het nie, maar ook dié van sy tyd- en volksgenote. Die medium van die strokiesprent is internasionaal (Sabin 1996:217), maar die groot mate van **individualiteit** waarmee Honiball geskep het, was grootliks vry van die invloed van die Amerikaanse en Engelse strokiesgenres. Juis daarom is dit ook vandag Africana (prof B Booyens 1999:onderhoud). Insgelyks kan die gewildheid van sy sosiale spotprente toegeskryf word aan die effektiewe wyse waarop hy sy volk en sy kultuur beskryf het (prof PW Grobbelaar 1999:onderhoud).

Prof Felix Lategan was van mening dat Honiball *sy eie land se geestesbesit met sy eie verbeelding omgeskep en uitgebou het [...]* en dat *Honiball se grootste gawe sy humorvolle lewensiening van sy eie mense was* (MS EHV Brief: Lategan 15/11/1977). Hiervan kan afgelei word dat Honiball 'n kreatiewe persoon was wat sy inspirasie uit sy volk gekry het. Deur hul doen en late op 'n humoristiese wyse uit te beeld, het hy bygedra tot hul kultuur. Sy humor het by sy lesers inslag gevind, wat bewys het dat sy werk eg-Afrikaans is (prof PW Grobbelaar 1999:onderhoud).

Honiball het die Afrikaner se respek vir godsdiens, gesag en beleefdheid teenoor ouer persone in sy eie lewe toegepas en in sy werk uitgebeeld. Die gebruik van die aanspreekvorm *oom*, soos by Oom Kaspaas en *neef*, soos by Nefie, kom algemeen in sy werk voor. Hoewel hy verwaandheid en die misbruik van gesagsposisies, soos deur Kaas Windvogel toegepas, bespot het, het hy predikante met respek uitgebeeld. Die kwessie



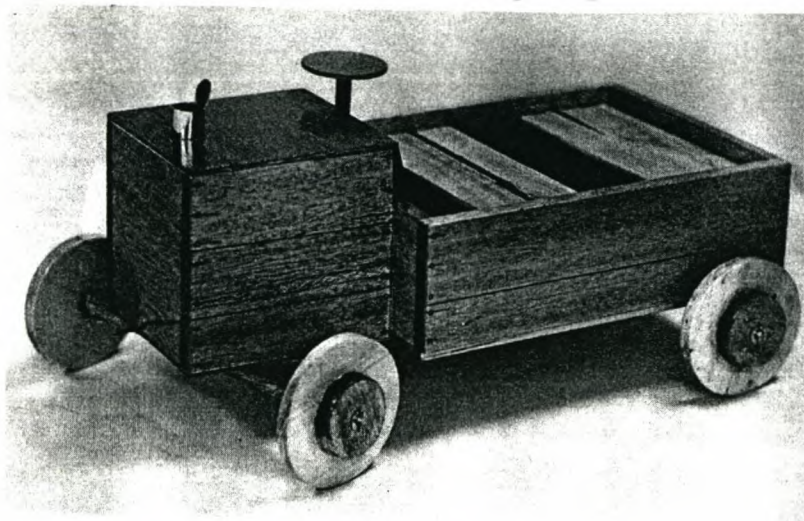
aangaande die voorkoms van geweld in strokies was dikwels 'n twispunt by opvoedkundiges en het tot grootskaalse debat gelei (Carrier 2000:69; Schodt 1999:50; Wigand 1986:47-48). Die vredeliewende Honiball het wel geweld uitgebeeld, maar in die humoristiese idioom van die strokiesgenre – dit was nooit oormatig nie; soos sy spot het dit altyd binne perke gebly (NPA Lategan 1989; Lohann 1967:308).

Honiball het ag geslaan op insette van die publiek, soos aangaande die sedelike aspekte van Adoons se getroude lewe. Omdat dit onbetaamlik vir Adoons sou wees, is Kaas Windvogel geskep om as vrygesel by weduwees en skooljuffrou-tjies te kuier (Louw 1965:18; Steyn 1989:20). Die vormende invloed van sy werk op die jeug is dus in ag geneem. Veral die *Jakkals en Wolf*-stories, wat vir kinders bedoel is, bevat talle sedelessies. In hoofstuk 2 word verwys na die veldtogte wat in lande soos die VSA en Brittanje gevoer is teen die *subversiewe* invloed van strokies - die feit dat die konserwatiewe Afrikaner-gemeenskap nie soortgelyke kritiek teen Honiball se werk gehad het nie, dui op die aanvaarbaarheid van sy werk.

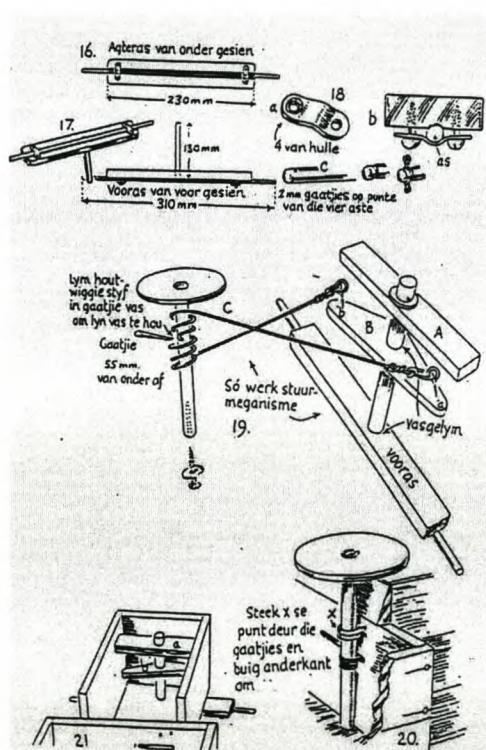
Die praktiese kant van Honiball se persoonlikheid word weerspieël deur sy stokperdjies, naamlik houtwerk en die bou van modelle (Steyn 1990:12; Van Wyk 1990:33). Miniatuur windpompe, stoomlokomotiewe en selfs 'n piepklein kleinhuisie tel onder sy skeppings (mev EM Honiball 1999:onderhoud, Verster 2002:III). Planmaak, soos sy Oom Kaspaas en toestelle bou soos die wasbalie-, wynvat- en sinkplaatmotors waarmee die Adoonse gery het, is tipies van Honiball. Hierdie boer-maak-'n-plan-ingesteldheid om met die minimum grondstowwe of hulpmiddele tot sy beskikking 'n werkende toestel tot stand te bring, was 'n aspek van Honiball se skeppings waarmee sy lesers kon identifiseer.

In *Die Huisgenoot* van 18 November 1977 (p 39) het die skets van 'n sogenaamde *Adoonsmobiel* verskyn, tesame met instruksies om dit te bou (sien figuur 89a & b). Honiball het dikwels in die min tyd tot sy beskikking vir ontspanning werkende toestelle gebou (nie blote modelle nie) en sy deursettingsvermoë getoon deur aan te hou daarmee totdat hy tevrede was, eerder as om instruksies te lees of raad van ander te aanvaar. Hierdie selfde hoë standaard het hy aan sy kunswerke gestel, sodat hy soms daelank aan een episode van sy strokiesreeks gewerk het voordat hy na 'n volgende taak sou oorgaan.





**Figuur 89a:** Die Adoonsmobiel  
(Die Huisgenoot 18/11/1977:41)



**Figuur 89b:** Meganiiese detail van die Adoonsmobiel  
(Die Huisgenoot 18/11/1977:43)



Honiball was, wat sy werk aanbetref, 'n perfeksionis (Fritz 1977:46; mev EM Honiball 1999:onderhoud; mnr TJ Honiball 2000:onderhoud; Schoonraad & Schoonraad 1983:101).

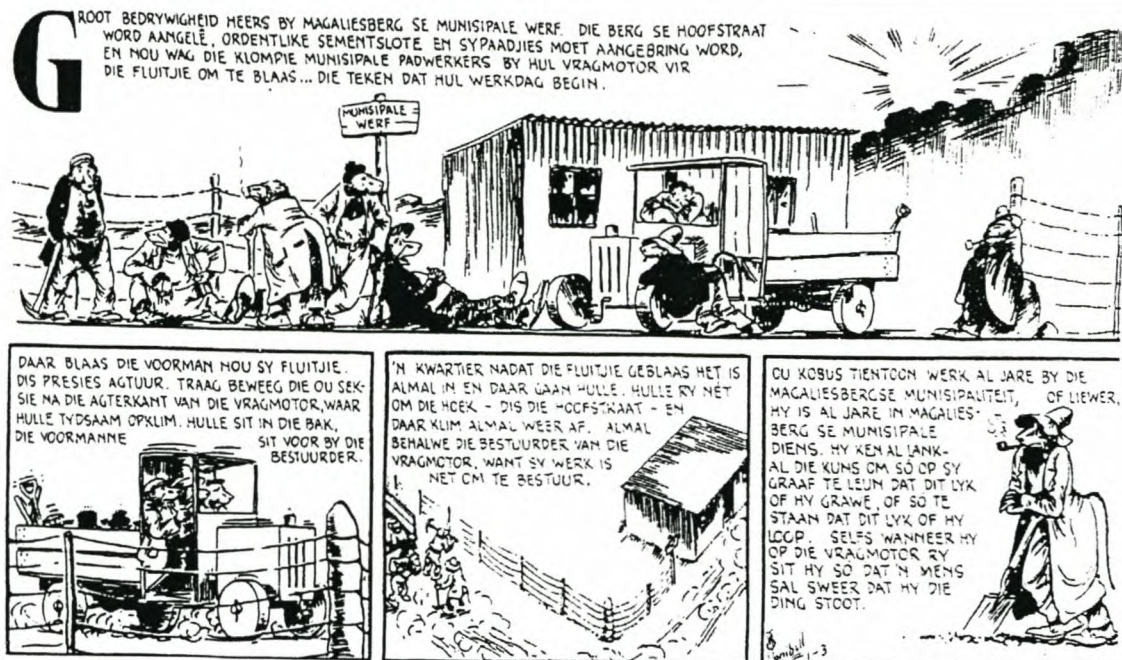
Honiball het nie die buierige temperament wat gewoonlik aan kunstenaars toegedig word getoon nie (Pienaar 1974:4). Hy was eerder 'n gelykmatige, sagmoedige persoon wat metodies en doelgerig te werk gegaan het om pligsgetrou sy dagtake af te handel (mev EM Honiball 1999:onderhoud). Volgens prof Piet Cillie was hy 'n *gawe en ordentlike mens* en 'n *voortreflike kollega*. Hy meld dat, hoewel hulle *twee styf gespanne mense* was, hulle nooit 'n enkele konfrontasie in die ongeveer 25 jaar van saamwerk gehad het nie (Cillie 1980:80).

Hoewel Honiball 'n individualis by uitnemendheid was, kon hy in 'n span saamwerk, het hy sy werksplig hoog geag en sy plek in die rangorde van Nasionale Pers-hiërargie aanvaar. Nie net het hy sy meerderes geag nie, maar was hy dankbaar vir Nasionale Pers dat hulle hom in diens geneem het en hy sy brood en botter sodoende kon verdien, sonder die onsekerheid wat 'n vryskutbestaan meebring. Selfs al was die salaris en die pensioen wat hy ontvang het klein in vergelyking met oorsese tekenkunstenaars van dieselfde statuus as hy, het hy lojaal gebly aan sy werkgewer en nooit gepoog om van werkgewer te verander of aan te dring op 'n hoër salaris nie (Burger & Liebenberg 1977:4; Du Toit 1998:74-75).

Honiball se afkeer van leeglêery word telkens weerspieël in baie van die karakters wat hy skep (sien figuur 90). Op hierdie manier het hy een van die norme van sy tyd waarmee hy homself vereenselwig het, naamlik hardwerkendheid en die noodsaaklikheid om 'n vaste aanstelling te bekom en te behou, uitgebeeld. In die post-Depressietyd was werk skaars en pligsgetroue vlyt is voorgehou as 'n teken van goeie inbors in ooreenstemming met die sogenaamde Calvinistiese etiek van *arbeid adel*.

Honiball was in wese 'n storieverteller (mnr TJ Honiball 2000:onderhoud; Steyn 1990:13) sowel as 'n kunstenaar. In die biografie *Pen, penseel en 'n glimlag*, vertel hy met smaak van herinneringe uit sy kinderdae, staaltjies uit sy professionele lewe en so meer, altyd met 'n humoristiese inslag. Uit hierdie anekdotes blyk sy lewenslange kinderlike speelsheid, gepaardgaande met 'n fyn waarnemingsvermoë en goed-ontwikkelde humorsin, wat hom





*Figuur 90: Leeglêery, soos deur Honiball uitgebeeld (Honiball 1986:gp)*



*Figuur 91: Charles Schultz (Die Burger 14/2/2000:3)*



uitstekend te pas gekom het om deur middel van pikturele humor satiriese kommentaar te lewer (*Die Volksblad* 13/11/1977:4; MS EHV toespraak 1989:2).

Wat kreatiwiteit betref, moet by voorbaat in ag geneem word dat alle kuns in werklikheid nuwe variasies op ou temas is (Krige 1985:15; Stableford 1997:59). Kreatiwiteit is wel beskryf as *the ability to see (or be aware) and to respond*, maar dit blyk meer as 'n relatief passiewe handeling te wees (Stableford 1997:59). Daarom is die volgende definisie meer bevredigend: *It is the emergence in action of a novel relational product, growing out of the uniqueness of the individual on the one hand and the materials, events, people, or circumstances of his life on the other* (Van Jaarsveld 1968:11). Uit daardie oogpunt behoort die werk van TO Honiball ook beoordeel word. Die *Jakkals en Wolf*-tema (Schmidt 1985:60), asook die *Oom Kaspas*-grootliegkarakter (Wortley 1992:44; Grobbelaar 1981:795) is wel deel van eeue-oue tradisies, maar Honiball se stories en sy interpretasie van die temas is sy eie skeppings. *Adoons-hulle* is egter tipies Afrikaans en onbetwisbaar uniek (Lategan 1985:53). Die gebruik van bobbejaan-karakters getuig van inspirasie, gebore uit Honiball se strewe om te skep uit die volkseie. Ook was hy as kreatiewe persoon trots op sy eie vermoëns as kunstenaar in eie reg (1985:48).

Hy wou sover moontlik beheer behou oor sy eie skeppings en daarom was sy strokiesprente vir hom baie belangrik, veral aangesien hy die alleenskepper daarvan was. In teenstelling daarmee was sy politieke spotprente meestal ander mense se idees wat hy deur sy tekeninge vergestalt het (Burger & Liebenberg 1977:5; Cillié 1980:80; Steyn 1990:13). Nadat hy by DC Boonzaier oorgeneem het as politieke tekenaar, het hy ten spyte van voorskrifte om Boonzaier se bekende en hoogs suksesvolle styl na te volg, spoedig sy eie stempel afgedruk (MS EHV Cillié, toespraak 1983:2; Muller 1990:719).

Wanneer die pikturele humoris getipeer word, kom sekere eienskappe telkens na vore (sien 4.3). Een van die belangrikste vaardighede wat só iemand moet besit, is om op 'n verstaanbare wyse met sy lesers te kommunikeer. Daarom word 'n eiesoortige, maar eenvoudige simboliek gebruik wat deur lesers aangeleer moet word om die karakters en hul wêreld ten volle te begryp en te waardeer (Fransen 1999:4; Schoonraad & Schoonraad 1989:27; Vernon 2000:11). Soos die persoonlikhede van skeppers van pikturele humor, is



hul skeppings dikwels ook meer kompleks as wat op die oog af mag voorkom (Van Jaarsveld 1968:251).

Die klaarblyklike eenvoud van strokies en spotprente is dus in die geval van die beste voorbeelde van dié genre, misleidend vir die persoon wat min daaraan blootgestel word (Kannemeyer 1997:6). Honiball het egter dié struikelblok oorkom (*Die Taalgenoot* Junie 1985:10). Cillié beweer dat daar 'n *fenomenale wisselwerking tussen Honiball en sy medemens* was, terwyl mev Essie Honiball sy *rapport* met sy lesers soos volg beskryf het: *Dis ongelooflik om te sien hoe sy bewonderaars musiek uit hom haal en hoe sy werk hulle tot in hulle siel aangryp* (mev EM Honiball 1999:onderhoud).

Die strokieskunstenaar Charles Schulz van *Peanuts*-faam beweer dat mense wat sê hulle skep vir die mensdom, oneerlik is. Volgens hom skep hulle vir hulself, want hulle móét. Hulle word daartoe gedryf en hulle het geen keuse nie (Johnson 1989:41). Honiball het primêr geskep omdat dit hom genoegdoening gegee het om mense te vermaak. Daarom het dit nooit by hom opgekom om finansiële gewin uit sy werk te put nie en om hierdie rede was die terugvoering wat hy van sy lesers gekry het vir hom belangrik (Du Toit 1998:52, 75, 80). Sy mensliewendheid het direk aanleiding gegee tot sy belangstelling in sy medemens (Steyn 1990:13) en die feit dat hy nie mense wou kwets nie. Daarom was sy satire selde so skerp soos dié van DC Boonzaier (Lategan 1985:53; Steyn 1990:13), hoewel geensins oneffektief nie.

Die belangrikheid van die kreatiwiteit van 'n persoon soos Honiball, gesien uit 'n kultuur-historiese perspektief, word omvat in 'n stelling gemaak deur die skrywer-digter Uys Krige (1910-1987). Hy sê naamlik dat daar nie van 'n talentvolle kunstenaar verwag word om iets heeltemal nuuts voort te bring nie, maar dat hy werk moet lewer wat vloei uit sy eie aard, temperament, persoonlike kennis en ervaring van die lewe (Krige 1988:15-16). Kreatiwiteit is inderdaad 'n *werking waarin die hele persoon betrek word* (Van Jaarsveld 1968:251). Lorraine Viljoen haal IA Richards soos volg aan: *The greatest difference between the artist or poet and the ordinary person is found in the range, delicacy and freedom of the connections he is able to make of his experience* (Viljoen 1997:10).



Oorspronklikheid was vir Honiball belangrik (Du Toit 1998:68), maar geen kunstenaar gryp idees summier uit die lug nie en *oorspronklikheid* verwys dus na die unieke interpretasie van gebeure deur 'n spesifieke kunstenaar. Dit beteken dat die kunstenaar sy kultuur en omgewing in sy werk sal weerspieël, soos ervaar en geïnterpreteer deur hom. In die proses ontdek hy homself, druk hy homself uit (Berman 1993:8; Hospers 1971:5), en word spesifieke elemente van sy kultuur ook blootgelê (Loveday & Chiba 1986:169; Wigand 1986:55). Die kunstenaar se interpretasies, soos reeds genoem, kan dus subjektief en verwarpend wees. Wanneer daar na patrone gekyk word, soos temas wat herhalend by 'n kunstenaar voorkom, taboes wat eerbiedig word en die tipe humor wat oor 'n tydperk van dekades inslag gevind het, kan die historikus nogtans gefundeerde afleidings maak (Wortley 1992:64-75).

Ook word tydsgees deur die pikturale humoris uitgebeeld (Bateman 1969:gp; Pretorius 1995:50) Dit is betekenisvol dat dié tydsgees nie deur 'n onbetrokke navorser wat later geleef het beskryf word nie, maar deur 'n tydgenoot en boonop iemand met 'n talent vir beskrywing. Hoewel 'n navorser uit 'n later tydperk minder betrokke en dus moontlik 'n minder bevooroordeelde mening mag hê, is dit vir die kultuurhistorikus van waarde om 'n aanduiding te verkry van hoe mense van 'n spesifieke tydperk gebeure van daardie tyd beleef het.

#### **4.2.2 Vergelyking met ander kunstenaars**

Deur Honiball met ander kunstenaars te vergelyk, kan die invloed van omstandighede, werkswyse en motiewe daaragter, vanuit 'n breër perspektief beskou word. Ooreenkomste en verskille tussen kunstenaars belig ook die invloed van verskillende persoonlikheidstipes wat saam met kultuurinvloede bestudeer moet word om 'n duidelike beeld van die betrokke studie-onderwerp te verkry. In hierdie studie is die onderwerp nie net Honiball as persoon of as kunstenaar nie, maar in besonder sy bydrae tot die Afrikaanse kultuurerfenis.

Só 'n studie behels ook 'n evaluering van die invloed wat die betrokke persoon gehad het en die omvang daarvan. 'n Logiese veronderstelling sou wees dat die kwaliteit en kwantiteit van die trefkrag van Honiball se werk direk eweredig sou wees aan die kwaliteit



en kwantiteit van sy skeppings. Wat kwantiteit betref, spreek sy lang loopbaan en die volume van sy werk vanself, maar 'n evaluasie van die kwaliteit of impak daarvan beteken noodwendig dat sy werk met dié van ander vergelyk moet word.

Om 'n toepaslike waarde-oordeel te maak, sou die voor-die-hand-liggende werkswyse sekerlik wees om sy werk te vergelyk met ander Afrikaanse strokieskunstenaars wat soortgelyke strokies as hy geskep het, verkieslik gedurende dieselfde periode in die Suid-Afrikaanse geskiedenis as Honiball. Sy unieke posisie in die Afrikaanse en ook Suid-Afrikaanse geskiedenis (Bosman 1940:1; Schoonraad & Schoonraad 1989:27) maak só 'n ideale vergelyking egter onmoontlik. Geen ander Afrikaanse pikturale humoris het vir só 'n lang ononderbroke tydperk werk van so 'n uiteenlopende aard van dieselfde kwaliteit gelewer nie. Boonop sal dit van min waarde wees om hom met onbekende persone te vergelyk. Wim Bosman is die uitsondering (soos later bespreek word), hoewel hy ook nie dieselfde produksie as Honiball nagestreef het nie.

Die vergelykbaarheid van Honiball met ander kunstenaars is dus debatteerbaar. Nogtans is daar vergelykbare elemente in die werk van pikturale humoriste, hoofsaaklik weens die feit dat hulle dieselfde kunsvorm beoefen en dikwels dieselfde soort karaktertipes, milieu en storietipes implementeer, asook vergelykbare motiewe en doelstellings deel. Vergelykbare elemente in die werk van Honiball en ander geselekteerde kunstenaars word derhalwe bespreek. Aangesien Honiball op die terreine van die strokies- sowel as die spotprentgenres beweeg het, word hy met eksponente van albei hierdie genres vergelyk. Die doel is om hom as persoon beter te begryp, sodat ook sy werk uit hierdie hoek belig en beter begryp kan word. Dit blyk dat Honiball se individualiteit en besondere milieu juis by wyse van kontras met ander kunstenaars duidelik na vore kom.

Die vernaamste vergelykbare elemente wat aangesprek word, is persoonlike ontwikkeling en eienskappe, die periode en tydsduur van skepping, veelsydigheid van skepping, kommentaar op 'n samelewing binne 'n spesifieke kulturele opset en die identifisering van 'n teikenmark. Hoewel daar waarskynlik etlike ander kandidate kwalifiseer vir 'n vergelykende studie met Honiball as *kontrole*, laat praktiese oorweginge dit uiteraard nie toe nie.



#### 4.2.2.1. Charles Schulz (1922-2000, VSA)

Honiball word met Schulz vergelyk omdat albei vir 'n halfeeue lank (Goosen 1985:11-13; Poniewozik 1999:25) as pikturale humoriste gewerk het, albei alleenskeppers van hul strokies was en op hul onderskeie samelewings kommentaar gelewer het deur middel van satire en humor. Hulle was vergelykbare persoonlikheidstipes: kreatief, humoristies en terughoudend. Albei van hulle het ook aan depressie gely (mev EM Honiball 1999:onderhoud; Norman 1990:124; Steyn 2000:8). Tog het hulle werk van wyd uiteenlopende aard geskep, beide wat inhoud en styl betref. Buitendien is hulle afkomstig van verskillende volksgroepe, al was hulle tydgenote.

Charles Monroe Schulz (sien figuur 91) was die skepper van die suksesvolste strokiesreeks ooit (Horn ea 1976:543). Een rede hiervoor was die feit dat Schulz se teks oorspronklik in Engels geskryf is en dit sodoende in verskeie lande verstaan kan word. Sy strokiesreeks *Peanuts*, wat van 1950 tot 2000 mettertyd in 2600 nuusblaaie en deur 355 miljoen mense gelees is, is uiteindelik in 21 tale vertaal (De Kock 2000:9; Winter 1999:100). Honiball se werk is wel in plaaslike swart tale vertaal, maar nooit in Engels of enige ander wêreldtale wat die mark daarvoor aansienlik kon vergroot nie (mev EM Honiball 1999:onderhoud), gevolglik was sy werk hoofsaaklik bekend aan sy kultuurgenote.

Schulz het op een strokiesreeks gekonsentreer, wat deur 'n media-sindikaat wêreldwyd versprei is, en het tot sy voordeel gehad dat die Amerikaanse kultuur deur films, televisie en so meer aan mense dwarsoor die wêreld bekend gestel is (Perry & Aldridge 1975:16; Winter 1999:101). Strokies soos syne wat aktiwiteite soos bofbal en die viering van Halloween satiriseer, word sodoende verstaanbaar gemaak vir ander volkere wat dus sy humor ook kan waardeer. Schulz en ander Amerikaanse pikturale humoriste het die Amerikaanse kultuur versprei, meer verstaanbaar gemaak en dus ook meer aanvaarbaar vir nie-Amerikaners (Dorfman & Mattelart 1971:7). Honiball het nie die geleentheid gehad om op soortgelyke wyse as ambassadeur vir die Afrikaanse kultuur in die buiteland op te tree nie.



Honiball se strokiesreekse is wel in verskillende nuusblaaie gepubliseer, maar slegs in dié wat aan Nasionale Pers behoort het. Sy werk het dus slegs aan sy werkgewer behoort, terwyl dié van Schulz deur agente gepromoveer is om die grootste moontlike mark te bereik. Waar Honiball geen finansiële voordeel benewens sy salaris uit sy werk getrek het nie en gevolglik ná aftrede gedwing was om weer te werk, het Schulz ook kopiereg gehad op verwante produkte soos poppe, klerasie, ensovoorts, waarop sy karakters uitgebeeld is (Norman 1990:123). Hy het ongeveer 40 miljoen dollar per jaar daaruit verdien (*Die Burger* 8/1/2000:10). Hoewel Schulz nooit vir 'n koerant gewerk het nie, is sy strokies wat in nuusblaaie verskyn het, soos in Honiball se geval, ook in boekversamelings saamgevat. Schulz se strokiesversamelings het egter in só 'n mate in omvang toegeneem dat slegs die uitgawes wat herdruk word, deur sewe verskillende uitgewers behartig moet word (Horn ea 1976:543).

Soos Honiball, het Schulz ook al sy skryf- en tekenwerk self behartig (De Kock 2000:9). Die voordeel daarvan is dat die betrokke reeks(e) se identiteit sodoende behou word, want die persoonlike styl van die skepper bly waarneembaar (Horn ea 1976:50).

Soos genoem, het Honiball wel plaaslik erkenning gekry, soos die toekenning deur die SA Akademie vir Wetenskap en Kuns in 1989 (Du Toit 1998:79; Steyn 1990:12), en sy werk is in verskeie dorpe en stede in Suid-Afrika uitgestal (*The Cape Argus* 25/7/64:1; Lategan 1985:58; Steyn 1990:27-28). Schulz, daarenteen, se werk is in die Louvre in Parys (1969) uitgestal (Norman 1990:123-124) en hy is as internasionale strokieskunstenaar van die jaar 1978 aangewys (De Kock 2000:9).

Benewens die feit dat Schulz se werk in 'n wêreldtaal geskryf is en 'n internasionale sindikaat sy werk versprei het, was sy werk nie so sterk kultuurgebonde soos dié van Honiball, wat juis spesifiek vir sy eie mense wou skep nie (mev EM Honiball 1999:onderhoud). Schulz se karakters het internasionale trefkrag deurdat mense van alle tale en herkoms met sy karakters kan identifiseer. Hy het daarin geslaag om te sinspeel op die mens se behoeftes en frustrasies, soos inderdaad tradisioneel vereis word van die strokieskunstenaar. Sy werk het derhalwe as inspirasie gedien vir boeke oor teologie (De Kock 2000:9; Fourie 2000:9) en sielkunde (Norman 1990:122-123). Schultz was bedag



daarop om sy humor nie tydgebonde te maak nie; volgens sy biograaf RG Johnson het hy doelbewus daarna gestreef om sy werk *tydloos* te maak (Johnson 1989:191).

Hierdie aanspreek van die diepere wroeginge van die mens deur Schulz, blyk 'n fundamentele verskil tussen hom en Honiball te wees. Honiball het nie oor die lewe gefilosofeer nie (mev EM Honiball 1999:onderhoud), maar eerder sy satire beperk tot die algemene doen en late van sy kultuurgenote. In teenstelling met Schulz het hy weggeskram van kwessies soos politiek of godsdiens as temas vir sy strokiesreekse. Hierdie vraagstukke was en is steeds uiters sensitiewe onderwerpe vir Afrikaanssprekendes. Daarom sou Nasionale Pers ook nie daarmee akkoord gaan indien Honiball dit sou wou aanspreek nie, uit vrees dat hy die lesers daardeur kon antagoniseer (mnr LCR Visser 2001:onderhoud).

Waar Schulz weens die liberale aard van die Amerikaanse samelewing met relatiewe vryheid oor godsdiens kommentaar kon lewer (Short 1969:1), is van Honiball en sy kollegas by Nasionale Pers verwag om verwysings na religieuse aangeleenthede te vermy (Visser 1990:20). Die vernaamste oorsaak vir die verskille tussen die werk van Honiball en Schultz is dan klaarblyklik die verskillende kulture waaruit hulle onderskeidelik hul inspirasie geput het. Hiervolgens kan mens aanneem dat Honiball ook anders sou optree – ander tipe karakters sou skep en ander kwessies aanspreek indien hy en Schultz rolle sou omruil.

#### **4.2.2.2. Wim Bosman (gebore 1936, Suid-Afrika)**

Die strokieskunstenaar Wim Bosman (sien figuur 92) word met Honiball vergelyk, want albei is Afrikaanssprekend, het strokiesreekse geskep en het bobbejane as hoofkarakters in sekere strokiesverhale gebruik. Benewens Honiball se *Adoons-hulle* is die bobbejane van Bosman se *Louis die Laeveldleeu* en *Werfbobbejaan* die enigste bobbejaan-karakters wat gereeld in Afrikaanse strokies voorkom en albei kunstenaars se karakters is gewild by Afrikaanssprekendes. Ten spyte van die klaarblyklieke ooreenkomste is daar egter ook groot verskille tussen dié twee kunstenaars.



Willem Renier Bosman is, soos Honiball, ook op 7 Desember gebore, maar wel in 1936 te Pretoria (Schoonraad & Schoonraad 1989:72; Van Wyk 1999:12; mnr WR Bosman 1999:onderhoud). Soos Honiball het hy aanvanklik opleiding as argitek gekry, maar nie die kursus voltooi nie en ook hy is later as handelskunstenaar opgelei (Van der Merwe 1992:123; Van Wyk 1999:12).

Bosman het hom dit ten doel gestel om 'n oorspronklike Afrikaanse strokiesreeks te skep (Van der Merwe 1992:123), wat later uitgebrei het tot verdere reekse, elkeen met hul eie karakters. In Honiball se geval het die inisiatief uit homself gekom, terwyl Bosman nie dieselfde skeppingsdrang as Honiball ervaar het nie. Bosman is deur 'n familielid, wat ook op die redaksie van die koerant *Die Laevelder* was, gevra om *Louis die Laeveldleeu* te skep (Van Wyk 1999:13). Dié reeks wat steeds voortbestaan, het in 1974 die lig gesien (mnr WR Bosman 1999:onderhoud), ongeveer 35 jaar ná Honiball se eerste reeks, *Oom Kaspaas*.

Bosman se eerste bobbejaan-karakter het 25 jaar na dié van Honiball sy verskyning gemaak, aangesien *Adoons-hulle* in 1948 hul debuut in *Die Huisgenoot* gemaak het (Du Toit 1998:78). Soos Honiball het Bosman die bobbejaan as 'n besonder geskikte strokieskarakter beskou, weens sy fisiese eienskappe wat die vermensliking daarvan vergemaklik het (Schoonraad & Schoonraad 1989:26). Bobbejane het hande, wat beteken dat hulle nie soos die muis *Mickey Mouse*, *Garfield* die kat of *Bugs Bunny* die haas die onmoontlike hoef te vermag deur (ten spyte van hul dierlike liggame), op hul agterbene te loop en objekte te hanteer soos mense nie. Bobbejane is ook aan Afrikaanssprekendes welbekend as inheemse diere van Suid-Afrika (mnr WR Bosman 1999:onderhoud).

Hoewel Bosman en Honiball se werk ooreenkomste toon, is daar ook groot verskille wat verhaalkuns, tekenstyl en karakterisering betref. Ten spyte van die feit dat bobbejane maklik vermenslik kan word, doen Bosman dit nie tot op dieselfde vlak as Honiball nie. Waar Honiball se *Adoons-hulle* skoolgaan, motors bestuur, klere dra en in huise woon, word Bosman se bobbejane fisies bloot as bobbejane voorgestel, hoewel hulle kommentaar lewer op politiek, sport, dronkenskap en menslike familieverbandings soos die konflikte tussen skoonseun en skoonma. In die geval van Honiball se ander bekende dierereeks, *Jakkals en Wolf*, word die hoofkarakters en hulle onmiddellike familie vermenslik, terwyl



ander *byspelers* soms as vierbenige diere uitgebeeld word, soos die skape wat Jakkals so graag vang (mev EM Honiball 2001:onderhoud).

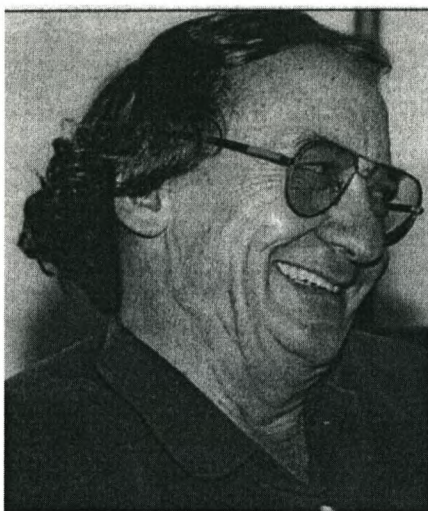
Honiball se karakters maak nie sulke kras uitlatings soos dié van Bosman nie, want woorde soos *blêrrie* en *tjorts* was ongewens tydens die meer konserwatiewe tydperk waarin Honiball geskep het. Sommige van Honiball se karakters was skelm, egosentries en selfs wreed, maar nooit kru nie en sy humor was nooit so aards soos dié van Bosman nie (sien figuur 93).

Bosman se strokies is kort situasiegrappe, elk met 'n pittige einde, met ander woorde 'n ritsgrap, in dieselfde formaat as wat *Kalie Skietebok* aangebied is. Hierdie reeks van Honiball was die enigste wat hy geskep het in dié formaat, want *Oom Kaspaas*, *Jakkals en Wolf*, en *Adoons-hulle* was langer storie-tipe reekse. Laasgenoemde twee reekse het oor etlike episodes gestrek. Daar word van die strokieskunstenaar verwag om binne die bestek van die spesifieke bladsyruimte wat aan hom beskikbaar gestel is, 'n storie te vertel of 'n bepaalde komiese situasie voor te stel. Hierin slaag Bosman met die minimum teks en lyne. Honiball, daarenteen, het gewoonlik van 'n lang dialoog gebruik gemaak (Lategan 1985:54), wat die trefkrag van sy werk verflou het, aangesien te veel woorde afbreuk doen aan die tekeninge deur die aandag daarvan af te trek. Dit illustreer weer eens die feit dat die strokiestekenaar hom dit ten doel moet stel om 'n ewewig tussen teks en beeld teweeg te bring (Eisner 1995:3; Kannemeyer 1997:19).

Detail in tekeninge soos deur Honiball toegepas, is egter nie 'n nadeel solank die leser nie verward raak deur te veel lyne of skakerings nie. Die leser moet onmiddellik die humor van die uitgebeelde situasie snap (Fransen 2000:1; Tory 1995:44), waarna hy na detail kan kyk, wat dan kan bydra tot die atmosfeer en struktuur van die humor. Volgens Bosman streef hy eenvoud van lyn en bondigheid van humor na, sodat 'n strokie van die prente in serie hom gemiddeld twintig minute neem om te voltooi. Vir Honiball het dit gewoonlik 'n volle werksdag geneem om een strokie te skep (mnr WR Bosman 1999:onderhoud).

Bosman maak gebruik van veel minder karakters as Honiball en sy tekeninge is gewoonlik vanuit een gesigshoek geteken, sodat hulle meer eendimensioneel voorkom as dié van





**Figuur 92: Wim Bosman**  
(Van Wyk 1999:12)



**Figuur 93: Louis, die Laeveld Leeu**  
(Die Burger 29/7/2000:3)



Honiball. Hoewel Bosman se tekeninge gestileerd is, wek dit die indruk dat dit vinnig en byna nonchalant geskets is. Dit is ook 'n kenmerk van Bosman se minimalistiese styl, terwyl Honiball se styl meer gedetailleerde presisie toon. Waar Honiball se perfekisionistiese persoonlikheid en sy professionele opleiding as handelskunstenaar dus gereflekteer word in sy werk (mev EM Honiball 1999:onderhoud), is dié van Bosman 'n voorbeeld van vereenvoudigde sketse wat as *grafiese* of *piktorale snelskrif* bekend staan (Kloppers 1990:34; Tory 1995:34; Vernon 2000:9). Om hierdie rede word strokies beskou as die mees ekonomiese vertelmetode, oftewel die genre waarin die meeste inligting aan die leser oorgedra kan word in die minste tyd en ruimte beskikbaar (Horn ea 1976:54).

Bosman gebruik nie omlynde spraakballonne, soos algemeen deur strokieskunstenaars aangewend word nie (Eisner 1995:23; Silbermann 1986:21). Dit dra by tot die los, informele atmosfeer wat deur sy minimalistiese styl gesuggereer word. Hoewel Honiball nie gewoonlik spraakballonne gebruik het nie, behalwe in die geval van *Kalie Skietebok*, was sy teks veel langer, soos reeds genoem. Honiball het stories vertel, terwyl Bosman pittige kommentaar lewer deur middel van sy karakters se dialoog. Hierdie sêgoed van sy karakters is die kern van sy humor, terwyl Honiball veel meer staatmaak op sy tekeninge (gesigsuitdrukings, oordrewe aksie en so meer) om die leser te laat lag.

Albei kunstenaars skryf eers die teks, waarna hulle die tekeninge skep. Bosman verklaar dat dialoog die hart van sy strokies is en die tekening slegs die hulpmiddel wat hy aanwend om die dialoog aan te bied aan die leser (mnr WR Bosman 1999:onderhoud). Bosman verskil ook van Schulz (en kom ooreen met Honiball) deurdat hy nie oor sy werk filosofeer nie, maar eerder sy gevoelens grafies uitdruk deur middel van skeppende werk (mnr WR Bosman, mev EM Honiball 1999:onderhoude).

Deur die kontrasterende uitgangspunte en style van Honiball en Bosman in oënskou te neem, asook die wyse waarop hulle hul gemeenskappe satiriseer, kan 'n verandering in die Afrikaanssprekende se humor en lewensbeskouings waargeneem word. Albei kunstenaars het besluit om eg-Afrikaanse strokies te skep. Verskille in tydsgees, verwysings na ander persone, name, gebeure en die onderwerpe wat vermy is al dan nie, dui op wat toe en nou as taboe beskou is of juis nie. Strokie het die potensiaal om sosiale norme en verhoudinge



aan die massa oor te dra (Eisner 1995:5; Silbermann 1986:23) en daarom kan die invloed daarvan kwalik onderskat word.

Ten spyte van die verskille tussen hulle is Honiball en Bosman twee van die uitstaande Afrikaanse strokieskunstenaars tot op datum en deel hulle die onderskeiding dat hulle die bobbejaan as *volkskarakter* in Afrikaans laat voortleef deur middel van die strokiegenre. Ook van Bosman se strokies is in boekvorm gepubliseer, sowat dertig jaar nadat Honiball s'n vir die eerste maal in dié vorm verskyn het (sien Bronnelys: Bosman 1989). Hierdie feit onderstreep weer eens in watter mate Honiball 'n pionier op sy vakgebied was (Schoonraad & Schoonraad 1989:73).

#### 4.2.2.3 Walt Disney (1905-1966, VSA)

Walter Elias Disney (sien figuur 94) is op 5 Desember 1905 in Chicago gebore, (Bain & Morris 1977:8; Schickel 1968:33; Thomas 1976), slegs twee dae voor Honiball sy eerste lewenslig aanskou het. Disney word in hierdie studie met Honiball vergelyk aangesien dié vergelyking reeds verskeie male gemaak is, in die besonder deur prof Felix Lategan (Cheales 1983:4; Lategan 1985:47). Daarná het ander kommentators op Honiball se werk die idee aangeneem en verder gevoer (*Die Taalgenoot* 1985:10, Steyn 1990:3; Van Wyk 1990:33; *Windhoek Advertiser* 26/2/1990:5; *Zuid-Afrika* Maart 1990:36).

Om Honiball *die Walt Disney van Suid-Afrika* te noem, is egter 'n wanbenaming. Honiball het kategories verklaar dat hy wou wegkom van die tekenstyl en tipe karakters wat met Disney verbind word. Hy het as kreatiewe persoon oorspronklikheid te hoog aangeslaan (Lategan 1985:47). Hoewel die vergelyking met Disney as 'n kompliment bedoel is om Honiball se statuur in die Suid-Afrikaanse strokiesannale te beskryf, was daar egter veel meer verskille tussen hierdie twee persone as ooreenkomste (MS Korrespondensie EM Honiball 1999).

Die gretigheid om Honiball met die beroemde Amerikaner te verbind, het selfs tot gevolg gehad dat die stelling gemaak is dat hulle saam studeer het (*Die Taalgenoot* Junie 1985:10; JSGDS 119/8 Notas:TO Honiball 1985). Hoewel albei van hulle deelyds klasse in





*Figuur 94: Walt Disney*  
(Gentilini 1973:12)



kommersiële kuns ontvang het, het Disney reeds in 1924, drie jaar voordat Honiball na die VSA vertrek het, opgehou teken. Disney sou hom daarná toespits op die produksie van animasiefilms (Thomas 1980:63). Teen 1927, toe Honiball in Chicago aangekom het, het Disney reeds films gemaak (Maltin 1978:15). Disney het wel tekenklasse in Chicago gevolg, maar dit was tien jaar voor Honiball na die Verenigde State vertrek het (Bain & Harris 1977:8).

Toe Charles Schulz (skepper van *Peanuts*) per geleentheid met Disney vergelyk is, het eersgenoemde met verontwaardiging gereageer, aangesien Disney volgens Schulz nie 'n kunstenaar was nie, maar 'n sakeman (Johnson 1989:201). Schulz se reaksie blyk geregverdig te wees, want Disney was nie die tekenaar van karakters soos *Mickey Mouse* wat met sy naam verbind word nie en hy het ook nie die stories geskryf of die tekeninge gemaak nie. Disney het self besef dat hy nie 'n begaafde kunstenaar was nie en het eerder ander mense in diens geneem om die tekenwerk te behartig (Thomas 1980:63). Disney het ook nie die konsep van animasiefilms ontdek nie, maar wel ontwikkel. Hy was 'n pionier in dié opsig dat hy die eerste vollengte animasiefilm, *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) geproduseer het (Feild 1944:164; Maltin 1978:51; Thomas 1980:139). Die volume werk wat hierdie film geverg het (dit het uit twee miljoen tekeninge bestaan) (Thomas 1980:140) illustreer weer eens die verskil in die aard en omvang tussen Disney en Honiball se skeppings.

Disney het begrip gehad vir wat nodig was om die wêreldmark van 'n haalbare, winsgewende produk te voorsien, naamlik vermaaklike animasiekarakters en verhale. Om dit te bereik, het hy en sy werknemers pikturale humor geskep, direk gemik op die internasionale mark (Kannemeyer 1997:21). In sy strewe om verstaanbare produkte te skep wat die grootste moontlike aantal mense kan betrek, het Disney in die proses geleen by volkskuns (Feild 1944:164) en sprokies (Schickel 1968:223).

Honiball daarenteen, wou juis die teenoorgestelde bereik. Sy werk was uitsluitlik bedoel vir Afrikaanssprekendes en nie oorsese markte nie (prof B Booyens 1990:onderhoud). Hoewel sy karakters vir die radio en televisie verwerk is, was dit nie sy oorspronklike doelwit nie, terwyl Disney se karakters van die bioskoop-arena na televisie en



strokiesboeke beweeg het. Hierdie verskynsel van neweprodukte was 'n uitvloeisel van die Disney-sakevernuf (Thomas 1980:270-271), in skerp kontras met Honiball se gebrek daaraan (Du Toit 1998:75). Honiball wou nooit sy werk kommersialiseer tot op die punt van blote produkte nie. Die karakters en stories het vir hom gelewe en om van hulle sielloose produkte te maak, was vir hom onaanvaarbaar (mev EM Honiball 1999:onderhoud).

Disney was 'n bestuurder van 'n firma, 'n besigheidsman met 'n kreatiewe visie en hierdie visie was die daarstelling van 'n besigheid van globale omvang met die doel om vermaak aan die massa te verskaf. Hoe meer terreine van die samelewing sy organisasie kon betree, hoe beter, het Disney geredeneer. Vandag groei hierdie invloedssfeer steeds en speelgoed en klerasie dra die Disney-karakters as embleme (Bain & Harris 1977:148; Thomas 1980:100). Honiball se teenkanting teen kommersialisering is ná sy dood deur sy familie gesteun (mev EM Honiball 2000:onderhoud).

In vergelyking met Disney wat ten tye van sy dood in 1964 'n jaarlikse salaris van \$182,000.00 ontvang het (Schickel 1968:20), het Honiball 'n karige bestaan gevoer. Hierdie verskil in finansiële welvaart was hoofsaaklik daaraan te wyte dat Honiball en Disney om verskillende redes geproduseer het: Disney, wat uit 'n arm gesin afkomstig was, se lewenslange dryfveer was om, anders as sy vader, 'n ryk man te word. Dit was dus Walt Disney se ideaal om die sogenaamde *American dream* te verwesenlik (Schickel 1968:34,44). Hoewel die Honiball-gesin nie welgesteld was nie, het TO Honiball nie rykdom begeer nie; sy morele kode was een van hardwerkendheid, lojaliteit en die uitleef van sy kunstenaarsvisie (mev EM Honiball 1999:onderhoud).

'n Ooreenkoms tussen Honiball en Disney is dat geeneen van hulle spesifiek opgelei is om die werk te doen waarvoor hulle uiteindelik beroemd geword het nie. Disney het, soos Honiball, ook nie sy hoërskoolopleiding voltooi nie (Schickel 1968:55, 57). Disney het sy sukses self gedeeltelik daaraan toegeskryf dat sy gebrek aan formele opleiding hom toegelaat het om intuïtief oorspronklike dinge te doen (Feild 1944:24). Volgens Honiball se eertydse kollega, Schalk Pienaar, was dit ook om dié rede tot Honiball se voordeel dat hy nie sy akademiese loopbaan voltooi het nie (MS EHV EM Honiball 1989).



Beide Honiball en Disney was gefassineerd met apparatuur wat hulle innoverend kon gebruik (Schickel 1968:243; Thomas 1980:51, 104, 221). In Disney se geval het hy sulke apparate eksperimenteel toegepas in die vervaardiging van sy produkte, terwyl Honiball met dit wat tot sy beskikking was, eenvoudige maar effektiewe hulpmiddele ontwerp het. Hy het die tipiese boer-maak-'n-plan uitgangspunt gehuldig, soos sy kiskarre wat van vaatjies, sinkbaddens en tamatiekissies gemaak is, getuig. Met die marionette-weergawe van *Adoons-hulle* op televisie het hierdie *ontwerpe* ook gestalte gevind (*Die Burger* 7/8/1977:2; Steyn 1990:11; JSGDS 119/1.10 Brief: Subkleve 1972).

Disney het ook spotprente vir sy skoolblad geteken en dus van jongs af in pikturale humor belanggestel (Feild 1944:26; Schickel 1968:47), met dié verskil dat hy in 'n kultuur grootgeword het waarin strokiesprente 'n groot rol in die daaglikse vermaak van sy samelewing gespeel het. Strokiesprente was reeds in die 1920's populêr in die VSA, veral in stede soos Chicago waar die koerante meegeding het vir die immigrante-mark wat grootliks ongeletterd was. Die strokiesprente was dus meer verstaanbare vermaak vir mense wat min Engels magtig was en ook met behulp daarvan dié taal aangeleer het (Feild 1944:25). Die mark waarop die oorgrote meerderheid strokiesprente en animasieprente ingestel is, is steeds die massa en nie 'n uitgelese groep intelligentsia nie (Feild 1944:124; Sabin 1996:8).

Soos Goldstuck tereg beweer, was daar nooit 'n strokieskultuur van enige aard in Suid-Afrika nie (1990:25). Sommige van die redes daarvan word in hoofstuk 3 bespreek. In vergelyking met lande soos die VSA, Brittanje, Indië en Japan (sien hoofstuk 2) is dit inderdaad die geval dat strokies geen noemenswaardige inslag in Suid-Afrika gevind het nie. Veral in dié lig gesien, is die gewildheid wat Honiball bereik het is dus merkwaardig.

Disney het altyd daarop aangedring dat sy kunstenaars moet seker maak dat elke karakter duidelik identifiseerbaar is (Feild 1944:127), wat beteken dat daar geen verwarring by die leser mag wees om byvoorbeeld te onderskei tussen *Mickey Mouse* en sy vroulike teenpool, *Minnie* nie. In hierdie geval word veral van kleredrag gebruik gemaak om die verskil aan te dui, soos Honiball met *Adoons* en *Keesje*. In die geval van *Jakkals en Wolf* slaag Honiball



nie so goed daarin nie, maar hy het nie soos Disney die voordeel van kleur gehad om sy taak in hierdie opsig te vergemaklik nie. Die verskil in die fisiese uiterlikes van bogenoemde twee karakters is nie so duidelik soos in die geval van *Mickey Mouse* en *Goofy* nie en dit kan vir jong kinders soms moeilik wees om tussen hulle te onderskei. Disney se tekenaars het byvoorbeeld ook van kleur-onderskeiding (hul kleredrag) gebruik gemaak om tussen *Huey*, *Louie* en *Dewey*, die drieling-nefies van *Donald Duck*, wat andersins identies voorgekom het, te onderskei (Krafft 1978:75).

Wat leserbetrokkenheid betref, het Disney ook nadruk gelê op die feit dat daar 'n verskeidenheid van karakters in 'n storie moet wees om die maksimum aantal lesers of kykers geïnteresseerd te hou. Die rede hiervoor is dat dit essensieel is dat die karakters die simpatie van die publiek moet wen om sodoende hul aandag te behou. Een manier om dit te vermag, is om karakters te skep met wie hulle persoonlik kan identifiseer. *Identifikasie* behels dus twee aspekte, naamlik die onderskeibaarheid van die rolspelers in die verhaal, asook dat die feit dat die publiek hulself of mense wat hulle ken in dié karakters kan herken (Du Toit 1998:52; Tory 1995:34).

Daar moet egter in ag geneem word dat in Disney se geval karakters opgebou word deur die gesamentlike insette van 'n span medewerkers (Feild 1944:128), terwyl Honiball alleen hieroor besluit het. Honiball het dikwels geput uit sy gemeenskap deur tiperende, werklike persone in gekamouflêerde vorm in sy strokiesverhale te gebruik (Goosen 1985:11; mnr TJ Honiball 1999:onderhoud). Disney, in sy strewe om 'n wêreldmark te betrek, het van karakters gebruik gemaak wat dwarsoor die wêreld voorkom, ter wille van universele trefkrag (Bain & Harris 1977:28).

Die gebruik van volksverhale is nog 'n vergelykbare punt tussen Disney en Honiball. Honiball het slegs in die geval van *Jakkals en Wolf* stories geskryf wat gebaseer is op karakters wat lank reeds in die volksmond geleef het, terwyl Disney se produkte in etlike gevalle op sprokiesverhale soos *Sneeuwitjie* en *Pinokkio* gebaseer is, met bykomstige karakters om meer kykers te betrek (Feild 1944:23). Honiball het sy *Jakkals en Wolf*-stories ook verwerk om dit 'n Afrikaanse kleur te gee, onder andere deur inheemse dierekarakters, asook die Boer in te sluit (NPA Lategan: toespraak 1989).



Waar Disney van gesofistikeerde toerusting gebruik gemaak het en deurgaans daarna gestreef het om die beste en mees moderne toerusting en tegnieke te gebruik (Maltin 1973:47; Thomas 1980:51), het Honiball eenvoud nagestreef deur slegs van 'n kwassie en swart ink gebruik te maak. Honiball het verkies om staat te maak op sy kunstalent terwyl hy die minste moontlike hulpmiddele aangewend het, terwyl Disney presies die teenoorgestelde ingesteldheid openbaar het. Disney het altyd die hoogste mate van kommersialisasie nagestreef (Schickel 1968:10). Honiball het eksklusief vir sy mense geskep en was trots op sy vermoëns en integriteit as kunstenaar (mev EM Honiball 1999:onderhoud).

Honiball het mense bestudeer, beide ten opsigte van fisiese eienskappe en gedrag, terwyl Disney op diere gekonsentreer het. Die Disney-animeerders het deeglike agtergrondstudies gemaak alvorens besluit is hoe die betrokke dier daar sou uitsien, beweeg, ensovoorts (Feild 1944:152). Honiball se dierekarakters was veel meer menslik as dierlik van aard, terwyl Disney met sy karakters gewoonlik 'n balans tussen mens en dier nagestreef het (1944:158). 'n Interessante verskil tussen hulle was dat Disney ook as politieke spotprenttekenaar kon werk, maar verkies het om liever animasiewerk te doen (Thomas 1980:43). Honiball het spotprente as sy brood en botter gesien maar verkies het om strokies te skep (Du Toit 1998:41, 52). Disney, in sy hoedanigheid as beleidbepaler van die Disney-onderneming, het sy persoonlike politieke sienswyse in sy strokies ingeweeft (Dorfman & Mattelart 1978:7; Schickel 1968:55), maar Honiball het verkies om sy oorreringsvermoë tot sy politieke spotprente te beperk.

Disney was 'n ekstrovert wat sy sterk leierseienskappe en oorreringsvermoë aangewend het om sy produkte te bemark, terwyl Honiball beskeie en meer terughoudend was. Wat hulle gemeen gehad het, was 'n sterk humorsin wat in hul werk uiting gevind het. Albei was lief om poëse te bak en was gewild by die publiek (Thomas 1980:17). Tog het die voortdurende druk van skeppende werk 'n hoë tol geëis sodat albei van hulle gesondheidsprobleme ontwikkel het; in Honiball se geval was dit depressie (mev EM Honiball 1999:onderhoud) terwyl Disney 'n senu-ineenstorting gehad het (Thomas 1980:97).



Hoewel daar dus wel ooreenkomste tussen hul persoonlikhede en werk was, was daar meer beduidende verskille wat direk bygedra het tot die groot verskil in die mark wat hulle onderskeidelik bereik het en die omvang van die bekendheid wat hulle verwerf het. Hiervan was die motivering agter hulle produkte die belangrikste rede. Vir Disney was sy mikpunt om finansiële sukses te behaal, terwyl Honiball selfuitdrukking en kommunikasie met sy volksgenote nagestreef het (MS Korrespondensie EM Honiball 2000).

#### **4.2.2.4 Carl Giles (1916-1995, Brittanje)**

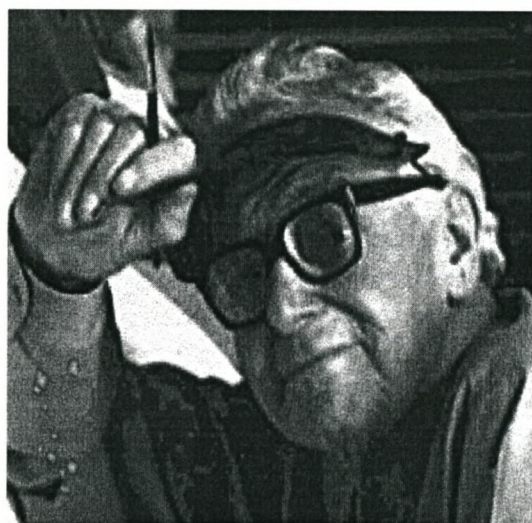
Honiball het blykbaar groot bewondering gehad vir die wêreldbekende Engelse kunstenaar Carl Ronald Giles (Du Toit 1998:68, mnr TJ Honiball 2000:onderhoud). Wanneer 'n vergelyking tussen hulle getref word, word sekere ooreenkomste, maar ook verskille tussen hulle duidelik.

Giles (sien figuur 95) het ook 'n lang loopbaan as spotprenttekenaar in diens van nuusblaaie gehad (Tory 1995:45). Wat persoonlikheid betref, is beide kunstenaars beskryf as moeilik om te leer ken (mev EM Honiball 1990:onderhoud; Tory 1995: 303). Ook is albei as reguit, eerlik en nederig bestempel. Hierdie eienskappe is merkbaar in hulle kuns, waardeur hulle gepoog het om hul onderskeie samelewings te reflekteer (Parkinson 1973:gp; Tory 1995:24, 303; Van Wyk 1990:33).

Terwyl Honiball en Giles met die gewone mense geïdentifiseer het en hierdie faktor in hul kuns waarneembaar is, kon die gewone mense op hulle beurt met hierdie kuns sowel as die skeppers daarvan identifiseer. Giles het oor die vermoë beskik om die tipiese Engelsman en tipiese omgewing en aktiwiteite waaraan hulle deelgeneem het uit te beeld; nie grootse of dramatiese gebeurtenisse nie, net die alledaagse dinge waarmee Jan Alleman hom besig hou (Tory 1995:112, 303).

Hoewel die humor van Giles se spotprente nie altyd van hoogstaande gehalte was nie, was die effektiwiteit van sy karikature en die detail waarmee hy hul omgewing uitgebeeld het,





***Figuur 95: Carl Giles***  
(Tory 1995:22)



genoeg om sy lesers tevrede te stel (1995:9). Honiball se humor en stories was soms geforseerd (prof PW Grobbelaar 1999:onderhoud), maar ook in sy geval het die uitbeelding van karakters, milieu, die tiperende taalgebruik en die illusie van kontinuïteit wat sy reekse oor dekades daar gestel het, vir die tekortkominge in sy werk gekompenseer.

Van Giles is gesê: *He has that greatest of all gifts of genius, the common touch. He knows the common people, their troubles, their foibles, their joys, their aspirations. He is in fact the common man* (Tory 1995:304). Aangesien strokieskuns ook 'n uitdrukkingsvorm is soos alle ander kuns, druk die skeppers daarvan die gevoelens van die publiek waarmee gespot word, namens hulle uit (Cholet 1944:3; Hornblower 1993:54). Dieselfde kan inderdaad van Honiball gesê word ten opsigte van die Afrikaanse publiek.

Opvallend van Giles se gereelde karakters, is dat hulle nie ouer word oor die jare nie. Die leserspubliek het welbekend geword met elkeen van sy sogenaamde *Giles-familie*. Oor die jare het die lesers dus 'n gevoel van stabiliteit ervaar, aangesien die bekende karakters maar altyd daar was, besig met die dinge wat die lesers self ook doen (Finch 1995:108; Tory 1995:112). Aangesien Giles se gebundelde spotprente wêreldwyd bekombaar is, is sy karakters ook globaal bekend en sodoende word die Engelse lewenswyse internasionaal aan lesers bekendgestel.

Honiball se karakters het ook skynbaar nooit verouder of verander nie. Soos genoem in hoofstuk 2 skep strokies en spotprente 'n illusie van standhoudendheid, wat een van die vernaamste aantrekkingskragte van pikturale humor is (Horn ea 1976:21; Pustz 1999:52). Omdat koerantredakteurs hierdie behoefte aan standhoudendheid by die leserspubliek besef, aanvaar hulle nie maklik 'n nuwe, onbeproepte strokiesreeks nie, weens die gevaar dat die betrokke reeks kan verval (Visser 1990:20). Aangesien daar in Suid-Afrika nie 'n gevestigde strokieskultuur bestaan nie (Goldstuck 1990:25), is die moontlikheid groot dat 'n spesifieke strokiesreeks faal om inslag te vind. Ook die werk van gewilde spotprenttekenaars verwerf mettertyd 'n gevolg van bewonderaars, tot voordeel van die nuusblad waarvoor hulle werk (Key 1985:128). Nuusblaaie wil uiteraard nie hierdie bewonderaarsgroep verloor nie.



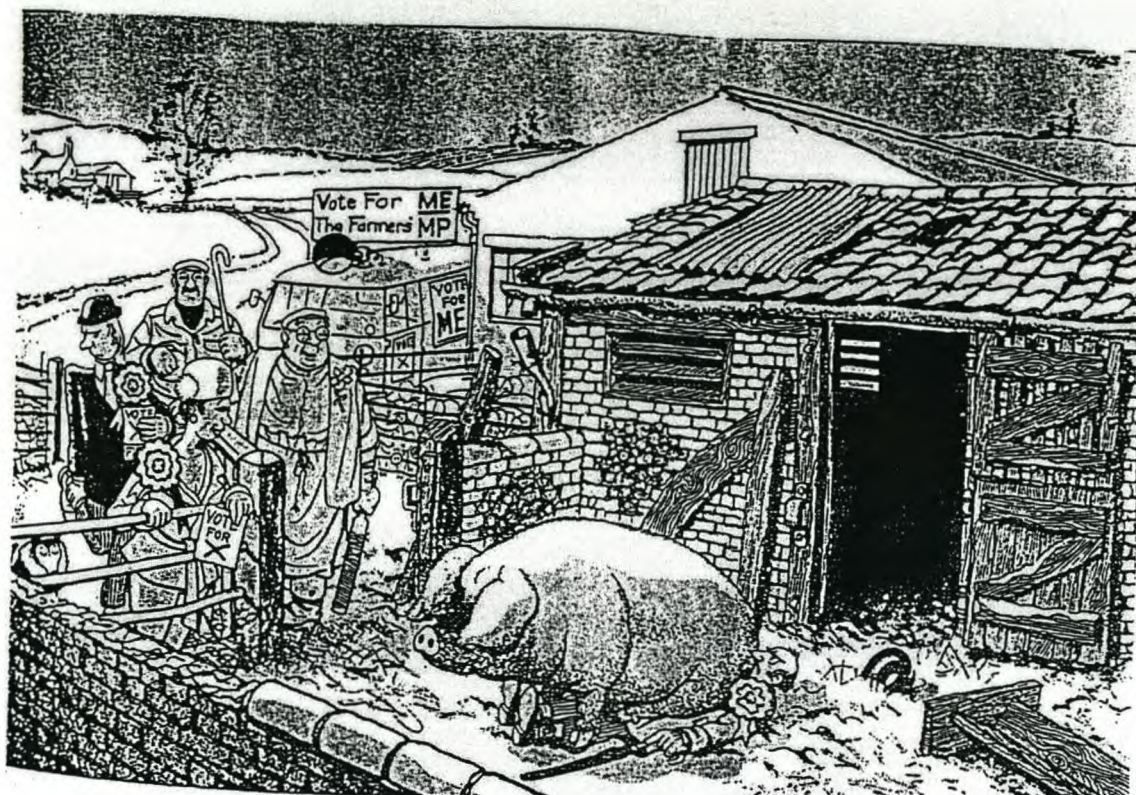
Soos Giles het Honiball ook graag gesagsfigure aangeval (mev EM Honiball 1999:onderhoud; Lohann 1967:305; Tory 1995:161). Verkeerskonstabels en politici was gunstelingteikens vir albei van hulle en hierdeur het hulle ook hulle simpatie vir die gewone burger getoon, wat volgens hulle gebuk gaan onder die *tirannie* en onderduimsheid van sulke amptenare (sien figure 96 en 97). Soos in Honiball se geval, is gesê dat Giles se satire nie nydig of kwetsend was nie, maar mense geleer het om vir hulself te lag (*Sunday Express & Daily Express Cartoons* 1973:gp).

'n Gemeenskaplike kenmerk van kunstenaars is, paradoksaal, juis hul individualisme (Burger & Liebenberg 1977:2). Honiball en Giles het wel ooreenkomste soos 'n goeie humorsin, 'n voorliefde vir poetse bak en 'n weersin in onregverdigheid getoon, maar daar was ook verskille tussen hulle. Só het Giles nie gemaklik met mense omgegaan nie en toenemend eksentriek geraak soos hy ouer geword het (Tory 1995:134). Honiball daarenteen, het goeie menseverhoudinge nagestreef. Hy het terugvoering van sy leserspubliek nodig gehad om optimaal te funksioneer as satirikus en vermaaklikheidskunstenaar (mev EM Honiball 1999:onderhoud). Giles het hom eerder onttrek uit die gemeenskap (Tory 1995:13).

Honiball en Giles het albei lang en suksesvolle loopbane gehad en die lewens van hul lesers verryk, sodat hul lesers 'n affiniteit vir hulle ontwikkel het. Weens hierdie bewondering en die lang tydperke waartydens die kunstenaars hul mense vermaak het, het hulle nasionale instellings en volksbesit geword (Lategan 1985:47; Tory 1995:9, 11, 30). Giles het gedurende die Tweede Wêreldoorlog (1939-1945) spotprente geteken, en sodoende daartoe bygedra dat die moraal van die Britse volk hoog gehou is. Hierdie feit het grootliks daartoe gelei dat hy verhef is tot 'n geliefde nasionale instelling (Tory 1995:8).

Honiball het veral bekendheid verwerf as politieke spotprenttekenaar wat die Nasionale Party se ideale van Afrikanernasionalisme en politieke soewereiniteit met sy treffende humor uitgedra het (Muller 1990:719). Met Honiball se kuns het duisende Afrikaanssprekendes die Groot Depressie van die dertigerjare en die daaropvolgende Tweede Wêreldoorlog deurelef. Tydens daardie moeilike tye het Honiball se humor gedien





*Figuur 96: Giles het min agting vir politici getoon  
(Tory 1995:35)*



*Figuur 97: Honiball spot graag met verkeerskonstabels  
(J & W no 4 1949:51)*



as *weerligafleier waarlangs die oorlade gees of oorvolle gemoed[ere] verligting [kon] vind*, aldus prof FCL Bosman (Lategan 1985:54).

Aangesien Giles die voordeel van Engels as wêreldtaal geniet het, asook die feit dat pikturale humor in die eerste plek 'n lang tradisie in Brittanje en lande in die Britse invloedssfeer asook die Verenigde State het (Tory 1995:48), strek sy leserspubliek óór geografiese grense. Daarom is hy wêreldbekend, terwyl Honiball geen noemenswaardige steun van mense buite sy kultuur- en taalgroep geniet het nie. Pikturale humor was nooit so gewild onder Afrikaanssprekendes soos by Engelssprekendes, veral nie die Britte nie. Die omvang van Honiball se leserspubliek is dus nie vergelykbaar met dié van Giles nie.

Nieteenstaande die verskil in die grootte van hul onderskeie lesersgroepe het albei kunstenaars die tydsges en die milieu van hul onderskeie kultuurgroepe op 'n treffende en humoristiese wyse weerspieël - Giles veral deur sy sosiale spotprente en Honiball deur sy spotprente én strokies. Hoewel Honiball Giles se werk bewonder het (Du Toit 1998:68; mnr TJ Honiball 2000:onderhoud), is daar geen teken van enige beïnvloeding deur Giles in Honiball se werk te bespeur nie. Honiball was gesteld daarop om oorspronklike werk te lewer en sy integriteit as kunstenaar bo alle twyfel te stel (Lategan 1985:47; mev EM Honiball 1999:onderhoud).

In die voorwoord van een van die talryke Giles-spotprentbundels word die waarde van pikturale humor, soos geskep deur Giles (en Honiball) soos volg opgesom: *A catalogue of Giles is a history of our time revealing not simply the mood of the moment, but also charting our changing environment (Sunday Express & Daily Express Cartoons 1973:gp)*. Die tydsges, soos omvat in die atmosfeer van die betrokke tydperk, die kleredrag, meublement, voertuie en so meer, word pikturaal uitgebeeld om aan te dui hoe die mense van daardie tyd geleef het.

In hierdie opsig kan die sosiale spotprente van Giles, Honiball en ook die hedendaagse tekenaars, met dié van William Hogarth, Honoré Daumier en talle ander vroeë leierfigure op die terrein van pikturale humor vergelyk word (Kotzé 1988:22), asook die vroeë



genre-skilderye van satirici soos Pieter Bruegel en Hieronymus Bosch (*Encyclopaedia Britannica* 1984:910-915; Key 1985:125) (sien hoofstuk 2).

#### 4.2.2.5 CJ Langenhoven (1873-1932, Suid-Afrika)

Hoewel Cornelius Jacobus Langenhoven nie 'n pikturale humoris was nie (hy het wel karikature geteken, maar nie in 'n professionele hoedanigheid nie (Muller 1990:248-249), is hy ook vir hierdie studie van belang, aangesien hy al by herhaling met Honiball vergelyk is in literatuur oor Honiball (Lategan 1985:54). Op die oog af skyn só 'n vergelyking ontoepaslik te wees, maar by nadere ondersoek blyk dit dat daar wel verskeie ooreenkomste tussen hierdie twee persone en hulle werk is. Deur die ooreenkomste sowel as die verskille te analiseer, kan meer van veral die kultuurhistoriese betekenis van Honiball se oeuvre te wete gekom word.

Albei van hulle was baanbrekers vir Afrikaans, asook satirici. Hulle het graag kritiek teenoor die optrede van politici en die amptenary uitgespreek. Hierdie sosiale kritiek het hulle op vergelykbare wyse uitgespreek, naamlik nie as nydige aanvalle op individue nie (Lategan 1985:59), maar op toestande en stelsels. Langenhoven se satire was, soos dié van Honiball, op die politieke en sosiale terreine van toepassing, maar het uit eie keuse veel eerder gefokus op laasgenoemde (Burger & Liebenberg 1977:5; mev EM Honiball 1999:onderhoud; Van Bart 2000:1).

Langenhoven (sien figuur 98) het wel soms skerp gereageer op kritiek teen sy werk, in so 'n mate dat hy later die woorde *geen resensie word gevra nie* by sy werk gevoeg het (Botha 1992:7; Kannemeyer 1978:171). In teenstelling met Honiball, het hy ook nie geskroom om by 'n polemiekie betrokke te raak nie (Kannemeyer 1978:170). Volgens Langenhoven was dit nie sy bedoeling om *bytend, giftig, satiries of kwetsend* te wees nie, tog het hy byvoorbeeld uitgevaar teen literêre kritici deur hulle *wurms in die perskes* te noem (Potgieter ea 1972:541).

Langenhoven het nie die eerste satiriese werke in Afrikaans geskryf nie, maar hy het volgens Kannemeyer wel sy voorgangers, soos Willem Postma en andere, grootliks





*Figuur 98: CJ Langenhoven*  
(SESA 1972:539)



oorskadu (Kannemeyer 1978:168). Net só was Honiball ook nie die eerste eksponent van Afrikaanse strokies nie - voor hom was daar onder andere AP du Toit en JH Rabe (Burger & Liebenberg 1977:3; Schoonraad & Schoonraad 1989:113, 293) maar hy het ook sy voorgangers oortref. Beide van hulle kan myns insiens as pioniers van hul onderskeie kunsrigtings beskou word.

Langenhoven het gepoog om sy volk op te voed deur sy werk. Van Bart noem dit *didaktiek sonder opsetlike lering* en ook dat Langenhoven veralgemeen deur na *veralgemeende stellings* oor te gaan (Van Bart 2000:1). Honiball se bobbejane is ook *veralgemeende stellings*, want geen mens kan fisies herken word as hulle as bobbejane uitgebeeld word nie, want hulle het die tipes persone verteenwoordig, nie werklike persone nie (Goosen 1985:11). Of Langenhoven wel deurgaans probeer het om onopsigtelik op te voed, is debatteerbaar, die duidelik moraliserende trant en temas van byvoorbeeld sy spreuke in ag geneem (Kannemeyer 1995:359).

Grobbelaar noem Langenhoven 'n *uitgesproke didaktikus*, wat die fabel as lerende diskoers aangewend het (1981:631). Kannemeyer noem dat didaktiek en satire gesamentlik in Langenhoven se werk aangetref word (1978:168). Dieselfde kan van Honiball gesê word, want hoewel sy *Jakkals-en-Wolf*-stories moraliserende boodskappe vir kinders gehad het, was die satire van *Adoons-hulle* (vir volwassenes) meer subtiel.

Langenhoven het vir die sogenaamde gewone volk (nie-patrisiërs) geskryf met die doel om hulle te leer lees. Hy was van mening dat Afrikaners min gelees het weens die volksvreemdheid van die inhoud van boeke wat beskikbaar was (Viljoen 1997:164). Om in hierdie doel te slaag, het hy meer as vyftig boeke in minder as twintig jaar geskryf (Potgieter ea 1972:541). Sy strategie was om *humor, spot en satire naas direkte lering en moralisasie as wapens* [te] *gebruik om die volk te bereik* (Kannemeyer 1978:179). Die motief agter Langenhoven se skepping en dié van Honiball het verskil, aangesien die primêre beweegrede vir Honiball se skeppings was om te vermaak (Du Toit 1998:45-46; Edeling 1980:22).



Langenhoven het dikwels gefilosofeer oor die mens en die lewe en veral in sy latere werke aandag gegee aan religieuse en filosofiese vraagstukke (Kannemeyer 1978:178). Honiball, wat beskryf is as 'n *filosoof en wysgeer, geklee in die gewaad van 'n spotprenttekenaar*, het eerder weggeskram van 'n abstrakte inslag en meer direk te werk gegaan deur te weerspieël wat hy ervaar het eerder as om moontlikhede en oorsake te bespreek (mev EM Honiball 1999:onderhoud; Schoonraad & Schoonraad 1989:167). Langenhoven was wydbelese, met die gevolg dat hy idees en ideologieë van regoor die wêreld in oënskou kon neem (Kannemeyer 1978:178; Viljoen 1997:164). Honiball was onkundig aangaande gebeure buite sy belangstellingsveld. In die min vrye tyd tot sy beskikking het hy hom besig gehou met stokperdjies wat praktiese handvaardighede behels het, eerder as om te lees, radio te luister of televisie te kyk (mev EM Honiball 1999:onderhoud; mnr TJ Honiball 2000:onderhoud).

Honiball het die potensiaal van strokies as medium vir humor en satire ingesien en deur sy voorneme om eg-Afrikaanse strokies te skep, het hy hom in der waarheid ten doel gestel om die Afrikaanse volk te leer strokies lees - in hulle eie taal. Honiball se werk is nooit in Engels gepubliseer nie (mev EM Honiball 1999:onderhoud; mnr J Erasmus 2002:onderhoud), terwyl Langenhoven, wat eventueel as 'n stryder vir Afrikaans bekend sou word, wel werke in Engels geskryf het, soos *Republicans and sinners* (1918) (Kannemeyer 1978; Potgieter ea 1972:541).

Langenhoven het die satiries-humoristiese aspek van sy verhaalkuns verder gevoer deur die toepassing van selfspot, soos in sy werk *Doppers en Filistyne* (1921) (Kannemeyer 1978:176) en sekere van sy spreuke (Viljoen 1997:106). Honiball was ook nie ongeneë om met homself te spot nie (sien figure 99 en 100). Soos genoem in hoofstuk 1, is 'n kenmerk van 'n bona fide humoris dat hy homself nie te ernstig opneem nie (Odendal 1988:423; Tory 1995:293) en homself nie as verhewe bo die publiek met wie hy gereeld spot, stel nie. Die alternatief sal wees dat hy 'n afstand tussen hom en sy lesers sal skep. Dit is essensieel dat die publiek die humoris as een van hulle beskou en daarom nie aanstoot neem wanneer hy met een van hulle die spot dryf nie. Hieraan het Honiball voldoen, sodat hy, soos Langenhoven, as volksbesit geag is (Lategan 1985:53). Langenhoven het soms iets van





**Figuur 99: TO Honiball gehospitaliseer**  
(Du Toit 1998:73)



**Figuur 100: Adoons gehospitaliseer**  
(Lategan 1985:52)



homself in sy karakters ingebou (Viljoen 1997:32), soos ook met Honiball die geval is (sien 4.2.1).

'n Belangrike aspek wat in ag geneem moet word, is die tydvakke waarin die twee persone onderskeidelik geleef het, tydperke wat elk hulle eiesoortige uitdagings en behoeftes gehad het. Langenhoven het die politiek betree met die doel om Afrikaans uiteindelik as amptelike landstaal te laat erken (Olivier 2000:1). Tydens Honiball se leeftyd was Afrikaans reeds 'n erkende en gevestigde landstaal met 'n trotse letterkundige tradisie, in só 'n mate dat sogenaamde *goeie* letterkunde as die norm voorgehou is en *swak* literatuur soos strokies bestempel is as ongewenste leesstof vir kinders (Lohann 1967:301).

'n Verdere ooreenkoms was dat albei 'n lang verbintenis met Nasionale Pers gehad het. In Langenhoven se geval was dit 17 jaar, vanaf die stigting van *De Burger* (later *Die Burger*) op 26 Julie 1915 tot sy dood op 15 Julie 1932 (Van Bart 2000:1). Honiball het vir bykans 40 jaar vir Nasionale Pers gewerk (Du Toit 1988:38, 74). Die verhouding tussen Langenhoven en Nasionale Pers was soms gespanne, maar tog simbioties, want Nasionale Pers het gou besef dat Langenhoven se medewerking waardevol, selfs onmisbaar was. Langenhoven het op sy beurt geweet dat hy, met die die publisiteit wat die koerant hom gebied het, 'n groter leserspubliek as elders sou hê. Dié firma was buitendien ook die uitgewery wat sy boeke beter as enige ander in Suid-Afrika kon versorg, al was sy hantering van manuskripte en die afwerking van boeke nog ver van bevredigend (Van Bart 2000:1).

Honiball was ook afhanklik van Nasionale Pers om sy werk te publiseer, beide in koerante en tydskrifte. Ook het Nasionale Pers aanvanklik Honiball se strokiesversamelings in boekvorm uitgegee voordat TO Honiball-Promosies in besit gekom het van die handelsregte daarop. Honiball het sy eerste boekversamelings as *afskeepwerk* en 'n *halfhartige affêre* beskryf, maar hy was nogtans dankbaar dat sy strokies gepubliseer is (*Die Volksblad* 18/5/1977:5).

Langenhoven was 'n perfeksionis en was ontsteld wanneer aan sy manuskripte verander is, want hy het geglo dat die klein dingetjies die verskil is tussen 'n kunswerk en gewone,



maar korrekte werk (Van Bart 2000:1). Hy het bekend geword as iemand wat skerp gereageer het op *knoeiwerk* deur die uitgewersbedryf (Kannemeyer 1995:591). Ook Honiball was bekend daarvoor dat hy perfeksionisties was wat sy werk aangegaan het (Fritz 1977:46), en bitter ontevrede was as aan sy boeke se buitebladontwerpe verander is. In sulke gevalle het hy hom van die betrokke boeke gedistansieer (JSGDS 119/2.1 Brief: EM Honiball 1977; JSGDS 119/2.1 Brief: TO Honiball 1977).

In teenstelling met Honiball was Langenhoven 'n eersteklas akademikus. Hy het nie net sy skool- en universiteitsloopbane suksesvol voltooi nie, maar ook in 1899 die graad LLB deur private studie verwerf. Honiball het self erken dat hy nie veel erg aan die akademie gehad het nie. Hy het tweemaal van studierigting verander (aspirant argitek en winkelvensterversierder) en uiteindelik sy roeping as pikturale humoris gevind. Langenhoven het 'n omvattende oeuvre daargestel, wat prosa en poësie ingesluit het, terwyl hy steeds sy beroep as regsgeleerde en later koerantredakteur en politikus beoefen het (Kannemeyer 1978:170).

Langenhoven en Honiball is albei vereer deur die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns, in 1927 en 1989 onderskeidelik. Aan Langenhoven is ook 'n eredoktorsgraad toegeken deur die Universiteit van Stellenbosch (1931). Hierdie erkenning deur akademiese instellings het egter nie soveel vir dié twee kreatiewe volksmense beteken as die erkenning wat hulle van hul volk self ontvang het nie. In 1927 het Langenhoven die Hertzogprys, toegeken vir *Skaduwees van Nasaret*, geweier omdat hy ontevrede was met die feit dat hy nie dié toekenning in 1926 ontvang het vir *Mof en sy mense* nie (Kannemeyer 1978:171). Honiball noem in *Pen, penseel en 'n glimlag* dat die toekennings wat hy van die Akademie en die Federasie van Afrikaanse Kultuurvereniginge (Goosen 1985:11; Steyn 1990:12) ontvang het 'n groot eer [was], maar ek het dit nie gesoek nie, en baie beslis nie verwag nie (Du Toit 1998:79-80).

Die erkenning wat Langenhoven verwerf het, is nie tot toekennings beperk nie. In 1955 is sy woon- en werkplek, *Arbeidsgenot*, as museum vir die publiek oopgestel (Kannemeyer 1978:171; Potgieter ea 1972:540). Honiball het anders as Langenhoven, verskeie kere van woonplek verwissel (Du Toit 1998:52; Schoonraad & Schoonraad 1989:167; Steyn



1990:12), sodat 'n woonplek-museum nie 'n praktiese onderneming sou wees nie. In 1977 is Honiball se teken tafel en ander persoonlike besittings wat met sy werk verband hou in die Honiball-kamer in die Nasionale Afrikaanse Letterkundige Museum en Navorsingsentrum (NALN) in Bloemfontein opgeneem (Du Toit 1998:77; Steyn 1990:29).

Wat die bewaring van hul nalatenskap betref, is beide Langenhoven en Honiball (en hul volk) dank verskuldig aan vroue wat naby aan hulle geleef het. Mej Sarah Goldblatt het Langenhoven se omvattende oeuvre sorteer en vir publikasie voorberei, sodat die oorgrote meerderheid van sy geskifte vandag in boekvorm beskikbaar is (Botha 1992:7-8; Goldblatt 1972:gp; Rousseau 1983:gp). Kannemeyer beweer dat sy Langenhoven se werk *jaloers beskerm* het (1995:590). Weinig van Honiball se duisende tekeninge sou bewaar gebly het indien dit nie deur sy eggenote, mev Essie Honiball byeengebring was en uiteindelik by institute soos die Universiteit van Stellenbosch en NALN opgeneem is nie (*Die Burger* 14/7/1977:11; Steyn 1990:29). Dit is gepas dat Langenhoven se werk ook in die Dokumentesentrum van die Universiteit van Stellenbosch bewaar word.

Met die skepping van die karakters *Brolloks en Bittergal* (1925) het Langenhoven gebruik gemaak van die eie *folklore*, aldus Kannemeyer (1978:176). Hierdie twee karakters het deel van die Afrikaanse kinderliteratuur geword (Potgieter ea 1972:542; Rousseau 1983:gp), net soos Jakkals en Wolf wat deur Honiball in die strokiesmedium opgeneem is (Lategan 1985:85). Mej Goldblatt het in haar hoedanigheid as kuratrise van die Langenhoven-nalatenskap vir Honiball genader om van Langenhoven se kinderverhale te illustreer. Sy was egter nie tevrede met Honiball se uitbeelding van Prinses Madeliefie nie en Honiball het geweier om aan sy visie van hoe dié karakter moet lyk, te verander. Gevolglik is die projek laat vaar (Du Toit 1998:69).

Langenhoven het 'n afkeer in die demonstrasie van passie gehad en gevolglik is hierdie onderwerp selde in sy werke aangeraak (Potgieter ea 1972:542). In hierdie opsig verteenwoordig hy die deursnee-Afrikaner van sy tyd, met sy (sogenaamde) streng Calvinistiese lewensuitkyk (Viljoen 1997:72). Langenhoven se kinderlike, maar sterk en opregte geloof kom duidelik na vore in werke soos *Skaduwees van Nasaret* (1927) en *Aan stille waters, vol 1* (1930) (1972:541). Honiball was nie so 'n uitgesproke Christen soos



Langenhoven nie, maar ook hý weerspieël die respek van sy volk jeens godsdienste en 'n afkeer van onsedelike gebruike. Vuil taal en drankmisbruik kon hy nie verdra nie (mev EM Honiball 1999:onderhoud; mnr TJ Honiball 2000:onderhoud). Langenhoven het egter, ondanks sy andersins preutse lewenswyse, hom wel skuldig gemaak aan drankmisbruik en huweliksontrou (Viljoen 1997:163).

Langenhoven en Honiball het elkeen op sy manier die gees van sy tyd weergegee, nie slegs deur satiriese kommentaar nie, maar ook deur humoristiese verhale, waarin karakterisering 'n vername rol gespeel het. Langenhoven het die vermoë gehad *om direk kontak te maak met sy lesers en om sy karakters sprekend in sy verhale in te voer*, aldus Kannemeyer (1978:173). Dieselfde kan van Honiball gesê word, veral te oordeel aan die reaksie van sy lesers (Du Toit 1998:52; JSGDS 119/1.10 Brief: Strauss 25/4/1985; *Die Transvaler* 17/11/1979:3) Langenhoven het ook, soos Honiball, ekstensief gebruik gemaak van humoristiese naamgewing. Hy het soms name gekoppel aan persoonlikhede, soos Frans Ongeduldig (Viljoen 1997:86) en ook van woordspeling gebruik gemaak, soos Gawerjal Haasbroek wat Gawerbroek Haasgal word (1997:87).

Volgens Kannemeyer was Langenhoven se oeuvre baie uitgebreid, maar het *nie altyd met gehalte gepaard [gegaan] nie* (1978:172). Ook ander kommentators op Langenhoven se werk is dit eens dat die kwaliteit daarvan wissel (Rousseau 1983:gp). Dit kan aanvaar word dat wanneer 'n skeppende persoon hom- of haarself op uiteenlopende terreine begeef, en boonop onder 'n groot werkslas gebuk gaan, die volgehoue handhawing van hoë standaarde oor 'n periode van dekades te veel gevra sal wees. Ook Honiball se werk toon gevalle waar die kwaliteitspeil benede sy eie hoë standaard is. Honiball het erken dat veral die reeks *Oom Kaspaas* probleme in dié verband opgelewer het (Du Toit 1998:46; prof PW Grobbelaar 1999:onderhoud).

Een van die terreine waarop Langenhoven hom begeef het, was ruimtefiksie, en hy het die eerste Afrikaanse werk van die aard, *Loeloeraai* (1923) geskep (Koch 2000:1; Rousseau 1983:gp; Potgieter ea 1972:541). Honiball het, met die uitsondering van *Oom Kaspaas* se verbeeldingsvlugte, nie fantasie-verhale geskryf nie, maar hom eerder bepaal by die alledaagse lewensweë van sy volkgenote. Die meriete van Langenhoven se werk lê



hoofsaaklik in die baanbrekers-aspek en groot omvang, eerder as die letterkundige waarde daarvan (Kannemeyer 1978:173). Wanneer Honiball se verhaal- en tekenkuns met die wêreld se bestes vergelyk word, word sekere gebreke ook blootgelê. Wat sy politieke en sosiale spotprente betref, is Honiball se werk egter van internasionale gehalte (Cillie 1980:80; *The Cape Argus* 25/7/64:11).

'n Verdere ooreenstemmende aspek van Langenhoven en Honiball se oeuvres is dat hulle hoofsaaklik kommentaar gelewer het op hulle tydgenote en hulle volksgenote in besonder, sodat hulle werk tans reeds verouderd is (Rousseau 1983:gp). Langenhoven se werk word as gevolg hiervan *grotendeels tot kultuurhistoriese betekenis gereduseer*, aldus Kannemeyer (1978:179). Dit was ook die geval met Honiball (prof PW Grobbelaar 1999:onderhoud). Die humor van beide Honiball en Langenhoven is steeds treffend, maar het nie meer die aanvanklike wye trefkrag wat dit eens gehad nie. Nogtans kan aangevoer word dat, nieteenstaande die verouderdheid van sekere aspekte van Langenhoven en Honiball se werk (soos styl en taal) dit debatteerbaar is of hulle werk nie steeds heelwat aan jonger geslagte kan bied nie. Kannemeyer se stelling dat Langenhoven se werk *tot kultuurhistoriese betekenis gereduseer* is, is aanvegbaar. Hoewel hy voortgaan om te sê dat ten spyte van sekere gebreke in Langenhoven se werk, hy steeds 'n *voortreflike verteller* is en dat hy *as essayis 'n verdienstelike bydrae gelewer het* (1978:180), kom dit voor asof hy impliseer dat wanneer iets van kultuurhistoriese waarde is, dit minderwaardig is. Wat laasgenoemde betref, kan Kannemeyer se stelling geïnterpreteer word in die lig van vakkundige vooroordeel wat uitgespreek is deur iemand wat nie 'n kultuurhistoriese perspektief huldig nie. Hy het egter bedoel dat hoewel sekere van Langenhoven se werke van min literêre waarde is, dit tog steeds van kultuurhistoriese waarde is (dr JC Kannemeyer 2002:onderhoud). In sy (latere) biografiese werk *Langenhoven: 'n lewe* (1995) maak Kannemeyer die volgende stelling: *Dikwels is minder belangrike werke van hom te hoog waardeer, terwyl 'n groot deel van sy oeuvre as populêre volkskuns afgemaak is. Slegs as essayis is hy intertyd erken* (1995:569).

In sy boek oor literêre styl, *Hoe om te skrywe* (eerste druk 1932), het Langenhoven benadruk dat 'n skrywer nie moet nalaat om humor in te span nie, want dan sal hy God se guns wen. Hierdie *humoristiese ondertoon* wat kenmerkend van Langenhoven se werk was



(Potgieter ea 1972:541), is ook tiperend van Honiball se oeuvre. Honiball se boekie *Leer om mooi te teken* (1987) fokus ook op humor. Langenhoven se gebruik van die lokale milieu as agtergrond vir sy verhale (Kannemeyer 1999:354), is nog 'n ooreenkoms tussen sy werk en dié van Honiball. Langenhoven het ook gesondheidsprobleme, onder andere depressie, ervaar (Kannemeyer 1999:349; Viljoen 1997:163) – waarskynlik weens werksdruk.

Laastens was albei geliefd onder hul mense, ook in hulle eie leeftyd (Fritz 1977:48; Lategan 1985:59; Steyn 1989:42). Langenhoven word egter hoër geskat as Honiball – wanneer na die lofredes oor Langenhoven gekyk word, is dit duidelik dat sy volk hom as 'n genie beskou het waarop hulle besonder trots is (Viljoen 1997:163). Die feit dat Langenhoven se kuns as *hoër literatuur* beskou word teenoor Honiball se *lae literatuur*, speel myns insiens 'n rol in hierdie verband. Honiball het hom ook uitsluitlik op humor toegespits. Soos in hoofstuk 1 bespreek is, word humor gewoonlik beskou as minderwaardig en ligsinnig. Ten spyte van Langenhoven se bekende spitsvondigheid word hy nie net vir sy humor onthou nie.

Vir die kultuurhistorikus is die werke van Langenhoven en Honiball albei van waarde, aangesien hulle hoofsaaklik geskep het uit hul ervaring van die alledaagse bestaan wat hulle met hul tydgenote gedeel het. Viljoen beweer Langenhoven se *kreatiewe stimulus* kom uit sy eie *agtergrond* [en] *sy huislike kring* (1997:23) en dat sy samelewing (en tydsges) deur sy werke weerspieël word (1997:10, 48). Dieselfde kan van Honiball gesê word.

Myns insiens verdien Langenhoven die eer wat hom toekom, onder andere as skeppende mens en taalstryder, nieteenstaande swakhede in sy karakter, soos huweliksontrou (Kannemeyer 1995:653) en drankmisbruik wat Viljoen (1997:163) en Kannemeyer (1995:630) noem. Hoewel Honiball hom nie aan sulke vergrype skuldig gemaak het nie en waarskynlik 'n voorbeeldiger rolmodel vir sy lesers was, word hy nie so hoog aangeslaan as kunstenaar as wat die geval is met Langenhoven nie. Die vernaamste rede hiervoor is blykbaar omdat Honiball as pikturale humoris laer geag word as Langenhoven die skrywer. Hierdie vooroordeel kom ook na vore wanneer ander pikturale humoriste met beoefenaars



van die poësie of prosa vergelyk mag word. Die vergelyking tussen Honibal en Langenhoven het egter beslis meriete, aangesien daar veel meer ooreenkomste tussen hulle is as verwag sou word.

#### 4.3. Styl en tegniek

Die begrip *styl* word soos volg omskryf: *skryfwyse, skryftrant, genre, manier, metode, soort, ontwerp, stilus, graveernaald* (Grobbelaar ea 1988:1207). 'n Meer uitgebreide definisie sluit ook die volgende in: *trant, wyse van skryf, skilder, bou, eenheid van vormgewing in 'n kunswerk, kenmerkende vorm, wyse van uitdrukking* (Odendal ea 1988:1105). Ook die *Collins Dictionary of the English Language* omskryf *styl* as 'n karakteristieke wyse waarop iets uitgedruk word (1988:1444). Die klem wat op *uitdrukking* gelê word, dui daarop dat analise en sintese plaasvind, wat lei tot die skepping van nuwe, oorspronklike produkte. **Kreatiwiteit** is dus ter sprake, asook **oorspronklikheid** (Groenewald 1970:12), wat 'n uitvloeisel van die kunstenaar se persoonlike visie is (Van Jaarsveld 1968:251).

Die begrippe *skryf* en *skilder* word in bogenoemde definisies genoem en wat Honibal se strokies betref, is die begrip *styl* dus op albei hierdie terreine van toepassing. Strokiesverhale is inderdaad die samevoeging van hierdie kunsvorme tot 'n andersoortige, unieke kunsvorm (Krafft 1978:11; Perry & Aldridge 1975:12; Sabin 1993:6). Wanneer *styl* ter sprake kom, kan dus afsonderlik na *verhaalkuns, tekenkuns* en ook die spesifieke wyse waarop die twee kunsvorme tot 'n nuwe kunsvorm saamgevoeg word, gekyk word. Dieselfde geld vir die analise van *tegniek*.

Met **tegniek** word die volgende bedoel: *vaardigheid wat vir die verrigting van 'n werk nodig is: die tegniek van skilderkuns [en...] metode waarvolgens, middele waarmee 'n kunstenaar sy prestasies lewer: die tegniek van 'n romanskrywer [...of] skilder* (Odendal ea 1988:1137). Hoewel Honibal nie spesifiek opleiding ontvang het in die tegnieke van pikturale humor nie, is sy tekenvaardigheid ontwikkel deur die opleiding wat hy as handelskunstenaar ontvang het (Du Toit 1998:30; Honibal 1987:3). *Tegniese vaardigheid* blyk dus toutologie te wees, terwyl *grafies* nie slegs *teken* of *beeldvorming* beteken nie,



maar ook skryfvaardighede insluit, aangesien *grafies* ook as *betreffende die skrif of die skryfkuns* omskryf word (Odendal ea 1988:314). Strokies blyk dus die volkome grafiese uitdrukkingsvorm te wees.

Die verskil tussen styl en tegniek is dat tegniek hoofsaaklik die proses is waarvolgens die betrokke kunswerk tot stand kom, terwyl styl betrekking het op die sienswyse of uitgangspunt waaruit die werk geskep word. Styl kan waargeneem word in die eindproduk, maar tegniek is nie altyd waarneembaar nie. Aangesien *uitgangspunt* en *lewensuitkyk* in die breë die produk is van 'n individu se belewing van omstandighede, wat as sodanig as sy of haar persoonlikheid gemanifesteer en uitgeleef word, asook die invloed van die betrokke persoon se kultuur per se op hom of haar, sal Honiball se styl dan 'n manifestasie van dié gekombineerde invloede wees.

Kultuur kan wel deur styl in skilderkuns verklap word (Gombrich 1969:44), byvoorbeeld die kuns van die Japannese, Egiptenare of Incas onderskeidelik, maar die herkoms van pikturale humor is nie so opsigtelik nie. Daarom is die volgende stelling ten opsigte van die verband tussen die skone kunste en kultuur nie noodwendig van toepassing op pikturale humor nie: *To discover the means of interpreting style as the gesture of human and social personality is to open a broad channel of social and cultural inference arising directly from the quality of form in artistic creations* (Rothchild 1960:gp). Pikturale humor is op sigself herkenbaar, wat daarop dui dat daar definitiewe stilistiese *reëls* daarop van toepassing is. Tog bly dit steeds die kunstenaar se prerogatief om te besluit watter onderwerpmateriaal gebruik word en hoe dit geïnterpreteer word.

Vir die doeleindes van hierdie studie is ook *tegniek* dus op beide die verhaalkuns en pikturale aspekte van Honiball se werk van toepassing en sal dit as sodanig ondersoek word. Hoewel strokies 'n unieke kunsvorm is, is dit nodig om die verhalende en pikturale aspekte ook individueel te ondersoek om sodoende kultuurhistoriese elemente te identifiseer en te bespreek.



#### 4.3.1. Verhaalkuns

In teenstelling met Honiball se tekenstyl wat deurgaans basies dieselfde gebly het, het hy wel verskillende **verteltegnieke** geïmplementeer. Die strokie *Faan Brand* wat hy vir *Die Jongspan* geskep het, was 'n avontuurreeks en nie humoristies van aard nie. Die formaat van *Kalie Skietebok*, wat in *Die Burger* verskyn het, is geskoei op die populêre formaat van kort, bondige situasies wat in die minimum aantal beelde tot 'n humoristiese ontknoping in die laaste paneel lei (*Die Volksblad* 13/9/1977:4). Genoemde strokiesreekse word bespreek in hoofstuk 6.

Die metode van humoristiese situasie-uitbeelding is tiperend van ingevoerde strokiesreekse soos *Andy Capp*, *Garfield* en talle ander (Watterson 1997:14). Daar is nie sprake van 'n verhaal wat ontwikkel nie, maar wel afsonderlike episodes waarin dieselfde karakters verskyn, sodat die lesers bekend raak met hul persoonlikhede, totdat hulle kan antisipeer hoe elke karakter in 'n gegewe situasie sal optree. Sou die betrokke karakters optree soos hul *persoonlikhede* dikteer, verhoog dit die geloofwaardigheid van dié karakters, asook die reeks waarvan hulle deel is (Cholet 1944:3).

Dit is essensieel dat die karakters soos ou bekendes vir die leser raak, sodat 'n affiniteit vir die karakters by die leser geskep word (Francis ea 1997a:13). Hierin het Honiball wel geslaag (Lohann 1967:304), soos die reaksie wat hy van lesers ontlok het, getuig (JSGDS 119/1.10 Brief: Strauss 25/4/1985; 119/1.12 Brief: Wasserman 10/3/1988; 119/1.12 Brief: Williams 26/2/1989:1). Selfs die kleredrag van die hoofkarakters word selde verander, om herkenbaarheid te vergemaklik (Francis 1997a:13). Die minimum agtergrondinligting word verskaf, hetsy deur pikturale uitbeelding of teks. Hierdie vereenvoudiging wat so tiperend van pikturale humor in die algemeen is, beide wat beeld en woord betref (Perry & Aldridge 1975:15), is uiteraard ook die vernaamste paradigma waarbinne Honiball se skeppings ontstaan en ontwikkel het.

Honiball se lesers, naamlik Afrikaanssprekendes, wat nie in dieselfde mate vertrouwd was met pikturale humor as byvoorbeeld Engelssprekendes nie, het egter aanklank gevind by die meer omslagtige uiteensettings wat hy by sy bekendste reekse aangewend het. *Faan*

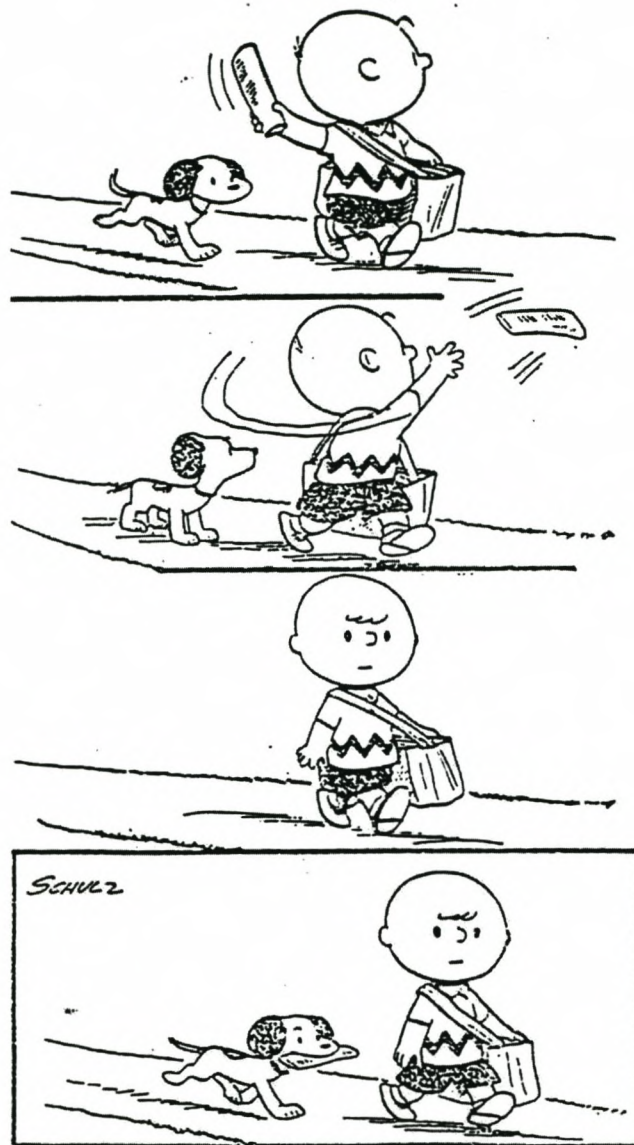


*Brand, Jakkals en Wolf*, en ook *Adoons-hulle* was vervolgverhale waarin dieselfde hoofkarakters onderskeidelik gefigureer het. Honiball het volwaardige strokies geskep en daarom sou 'n stelling dat hy sy tekeninge as illustrasie vir sy lang tekste aangewend het, oordrewe wees. Die feit dat Honiball selde 'n paneel sonder enige teks geskep het, dui nogtans op die belangrike rol wat teks in sy strokies gespeel het.

Soos in die rolprentmedium wissel strokieskunstenaars soms hul vertelwyse af deur emosie, atmosfeer, of die verhaal op sigself sonder die gebruik van woorde uit te beeld (Horn ea 1976:56; Perry & Aldridge 1975:242) (sien hoofstuk 2). Aangesien dit moontlik is vir die strokieskunstenaar om 'n storie te vertel sonder die hulp van woorde (Eisner 1995:14, 16), of hy mag voel dat woorde in sekere gevalle oorbodig sou wees, is sulke tekslose strokies nie ongewoon nie (sien figuur 101). Honiball het die opsie verkies om teks met tekening te kombineer. Sou die teks weggelaat word, sal die beeldmateriaal beswaarlik alleen die verhale kan dra of duidelik verstaanbaar maak. Honiball was in die eerste plek 'n storieverteller in die gedaante van 'n strokieskunstenaar, aldus die kunstenner FL Alexander (Schoonraad & Schoonraad 1989:167). Daar word egter nie van die pikturale elemente van strokies verwag om die verhaal of situasie *noodwendig* sonder hulp van die teks duidelik te maak nie. Intendeel, in die meeste gevalle versterk die twee elemente mekaar om die verhaal lewendiger, aanskouliker en verstaanbaarder te maak (Doetsch 1958:34).

In die geval van kort humoristiese strokies, ook soms bekend as ritsgrappe, soos *Kalie Skietebok* (sien hoofstuk 6), word van die skepper daarvan verwag om die grap af te rond met die laaste prentjie of beeld (Watterson 1997:14). In die geval van die langer strokiesverhale word van die skrywer verwag om ook elke aflewering of episode met 'n klimaks af te sluit (Pullman 1993:10; Watterson 1997:14). Sodoende kan elke episode dan ook 'n entiteit wees wat die leser laat met 'n gevoel dat hy of sy die strokie wel geniet het en die volgende aflewering daarvan nie wil misloop nie. Hierdie sogenaamde *cliffhanger*-tegniek word algemeen gebruik by vervolgverhale van verskillende genres en ook strokiesverhale is geen uitsondering op dié reël nie (Braine 1974:124; Legat 1992:92). Rheeder beweer dat kunstenaars die *cliffhanger*-effek gebruik om leesritme te onderbreek





**Figuur 101:** 'n Strokke sonder teks  
(Schulz 1971:gp)



ten einde spanning by die leser op te wek (2000:196). Sy bewering is uiteraard veral van toepassing op strokiesboeke, aangesien vervolgstrokies in nuusblaaie in elk geval nie 'n aaneenlopende leesritme kan volhou nie – aan die einde van elke episode is daar immers 'n onderbreking totdat die lesers die volgende koerant of tydskrif lees.

Weens die druk van spertye het Honiball soms sy episodes geëindig met die verwysing na 'n opspraakwekkende gebeurtenis wat in die volgende episode sou volg selfs voordat hy besluit het wat dié gebeurtenis sou wees. Die terugvoering wat hy van lesers ontvang het dui weer eens daarop dat sy ontknopings wel die kol getref het (Du Toit 1998:50-59).

*Oom Kaspas* het van Honiball se ander reekse verskil in die sin dat Honiball hier 'n meer rigiede formule gevolg het. Die verhale wat deur die hoofkarakter vertel is, het telkens op soortgelyke wyse begin, verloop en geëindig. Die formaat per episode was langer as in die geval van sy ander reekse en is gewoonlik in nege vierkantige raampies vervat (Du Toit 1998:46). Die *Oom Kaspas*-verhale het wel dieselfde hoofkarakters bevat, maar die onderskeie afleweringe het nie op mekaar gevolg soos in die geval van byvoorbeeld *Jakkals en Wolf* nie (Lohann 1967:304).

*Oom Kaspas* is dus nie 'n vervolgh verhaal (kontinuïteitstrokie) nie. Daar is ook geen karakterontwikkeling nie, sodat die hoofkarakters nooit meer as karikature van sekere tipes persoonlikhede word nie (1967:301). Hoewel ongewoon by die strokiesgenre, is daar wel ruimte en potensiaal vir karakterontwikkeling in die geval van die vervolghverhaaltipe soos *Adoons-hulle*. Hoewel teenstrydig met die strokieskonsep van vereenvoudiging, hang dit uiteindelik van die skrywer af of die karakters ontwikkel ten opsigte van volwassewording en so meer (Horn ea 1976:47; Perry & Aldridge 1975:109).

In die geval van 'n satiriese kommentaar soos die *Adoons-hulle* reeks, is die fokuspunt nie die individuele karakters nie, maar die gemeenskap wat die som van hulle almal is. Die norme van so 'n gemeenskap is die gevolg van wedersydse beïnvloeding van individue, veral dominante leierfigure en instansies wat deur hulle verteenwoordig word. Dit is die fokuspunt van Honiball se sosiale kommentaar. Daarom was gesagsfigure gunsteling-



teikens, terwyl onregverdige praktyke soos korrupsie hom spontaan tot kritiek genoop het (mev EM Honiball 1999:onderhoud).

Die verhaal-samestelling van *Oom Kaspas* is 'n mengsel van 'n derdepersoon-vertelling (Honiball self miskien die skrywer - *verteller*), waarmee elke storie begin, waarna 'n eerste persoon-vertelling deur die hoofkarakter (Kaspas) volg, altyd op dieselfde patroon saamgestel. *Adoons-hulle*, daarenteen, is 'n derdepersoon-vertelling, naamlik deur die verteller self, terwyl die karakter Adoons, nie teenstaande die titel van die reeks, nie die onmiskenbare hoofkarakter en die spil is waarom die verhale draai, soos dit by *Oom Kaspas* die geval is nie. Verskillende karakters soos Kaas Windvogel en Keesje speel inderdaad elkeen 'n belangrike rol in die *Adoons-hulle* reeks.

*Jakkals en Wolf* is duidelik vir kinders bedoel, want die verteltrant is soortgelyk aan dié van 'n volwassene wat 'n storie aan kinders vertel. Die tempo van *Jakkals en Wolf* is ook stadiger en die *verteller* (skrywer) - duidelik Honiball self en nie een van die karakters in die betrokke reeks nie - spreek die lesers dikwels direk aan wanneer byvoorbeeld op die onregverdigheid van Jakkals se streke gewys word. Sedelessies is dan ook aan die orde van die dag by *Jakkals en Wolf*, terwyl die karakters onmiskenbaar voorgestel word as of *boos* of *goed* (Lohann 1967:301).

In bogenoemde opsig is Honiball se karakters vergelykbaar met dié van Langenhoven. Laasgenoemde se karakters het ook altyd hul verdiende loon ontvang, sodat die goeie kan seëvier (Viljoen 1997:95, 148). Langenhoven se verteltegniek was boonop meestal eenvoudig (1997:96), net soos die norm is by strokiesverhale – die verhaaltempo is te vinnig vir karakterontwikkeling.

Honiball se werkswyse by die skepping van al sy verhale het behels dat hy eers die idees wat as katalisator vir sy stories gedien het in aantekeningboekies neergeskryf het, die struktuur daarvan by die strokiesformaat aangepas het, en dan oorgegaan het om dit pikturaal te verbeeld. (Hierdie werkspatroon kom na vore in Honiball se talle aantekeningboekies). Strokiestverhale is uiteraard 'n samevoeging van verhaal en prent, om 'n eiesoortige en selfstandige genre te vorm, maar die balans tussen hierdie twee elemente



verskil tussen verskillende strokiesreekse (Eisner 1995:8; Gombrich 1960:377; Horn ea 1976:62).

Honiball se reekse verskil ook in hierdie opsig van mekaar. *Jakkals en Wolf* is lang vervolgvhale wat oor etlike episodes kan strek, sodat die onus op die storielyn rus en die tekeninge meer illustratief van die verhaal is as by die *Oom Kaspas*-reeks, waar die potsierlike figuur van veral Kaspas en die dolle aksie van die stories die vernaamste aantrekkingskrag van die strokies is (Louw 1965:16). Hier is die ou leuse van pikturale humor weer eens van toepassing, naamlik dat die prente snaaks genoeg moet wees om die lesers te laat lag, selfs voordat hulle die teks gelees het (Rushton 1991:gp; Tory 1995:44).

Honiball het gewoonlik idees vir sy stories gegenereer uit alledaagse gebeure wat hy self waargeneem het (Fritz 1977:77; Goosen 1985:13). Dit beteken dat daar in sy verhale, met die uitsondering van die *Oom Kaspas*-reeks, selde opwindende, onwerklike verbeeldingsvlugte voorgekom het. Veral wat *Adoons-hulle* betref was dit nie Honiball se doel om die grense van waarskynlikheid te oorskry, in die mate wat dit byvoorbeeld by sprokies die geval is nie. Hoewel sy dierekarakters soos mense optree, kom die soort fantasievlugte soos byvoorbeeld in JRR Tolkien se verhale (byvoorbeeld *The Hobbit*) algemeen is, nooit voor in Honiball se strokies nie. Aangesien hierdie humoristiese sketse van sy samelewing nie te ver van die werklikheid verwyder is nie, is dit juis bruikbaar vir die kultuurhistorikus. Terselfdertyd kon lesers hul vereenselwig met die lewensgetroue karakters en milieu, asook die onopgesmukke taalgebruik (Fritz 1977:77).

Honiball se voorganger, DC Boonzaier, het by geleentheid opgemerk dat sperdatums stremmend op die kreatiwiteit van 'n pikturale humoris inwerk en 'n spotprenttekenaar se werkslading nie meer as een spotprent per week behoort te wees nie (Liebenberg 1990:59). Veral in die geval van *Oom Kaspas* was Honiball se formule-grappe volgens Grobbelaar inderdaad soms geforseerd (1999:onderhoud), wat Boonzaier se siening onderskryf. Honiball is ongetwyfeld verhoed om die hoë standarde wat hy aan homself gestel het deurgaans handhaaf, as gevolg van genoemde hoë werkstempo wat hy moes volhou (mev EM Honiball 1999:onderhoud).



Honiball kon sy skryfstyl aanpas by die ouderdomsgroep waarin sy lesers geval het, asook hulle voor- en afkeure wat grotendeels deur kultuurwaardes bepaal is. As 'n lid van hierdie kultuurgroep het hy sy mark geken (Du Toit 1998:41), wat essensieel is vir sukses in die strokiesgenre (Perry & Aldridge 1975:170). Belangrik ook was die feit dat hy bedag was op terugvoering vanaf sy lesers (Du Toit 1998:40). 'n Verdere inheerende invloed op sy werk was die behoeftes van sy werkgewer, wat self ook ingestel was op die reaksie van die kliënte, naamlik die Afrikaanse publiek (Schoonraad & Schoonraad 1989:167).

Die invloed van kultuur op Honiball se werk word in hoofstuk 7 bespreek, dog hier kan genoem word dat sy keuse van milieu altyd deur Suid-Afrikaans gebly het. *Adoons-hulle* se Magaliesberge, *Jakkals en Wolf* se Karoo en *Oom Kaspaas* se Bosveld is onmiskenbaar Suid-Afrikaans. Wat milieu betref, is nie net die fisiese omgewing Suid-Afrikaans nie, maar ook die onmiddellike leefwêreld van die karakters, soos uitgebeeld in en om die huis van elkeen van hulle. Die eenvoud van kleredrag, wonings en voertuie is kenmerkend van veral die Suid-Afrikaanse platteland in die ontstaantyd van Honiball se reekse (sien figuur 102).

Die tydsgees van die Depressietydperk en die jare onmiddellik daarna is omvat in die eenvoud van leefwyse, besittings en waardes van die Afrikaanse kultuur en selfs die karakters is meestal eenvoudig. Honiball het met hierdie resep voortgegaan en sy reekse het inderwaarheid nie meer modern geword nie, maar in dieselfde tydvak vasgevang gebly. Wanneer Kaas Windvogel die buitelanders sy verskyning maak, staan hy uit as iemand wat belangrik en geleerd wil wees. Kaas se kleredrag, liggaamshouding, sy oorvloedige selfvertroue, onbeskoftheid en agterbaksheid word dus as teenstellend met Afrikaanse norme voorgestel (*Die Burger* 1/2/1974:8; Louw 1965:17).

Honiball vertel sy stories van Afrikaanssprekendes aan Afrikaanssprekendes (Louw 1965:16) in Afrikaans. Die afleiding kan daarom gemaak word dat hy nie net die karakters wat hy geskep het as Afrikaans beskou het nie, maar aangeneem het dat ander Afrikaanssprekendes, sy lesers, ook sy karakters as sodanig sou herken. So Afrikaans as wat *Oom Kaspaas* se jagstories is, so Afrikaans is Honiball se vertellings wat milieu,





*Figuur 102: Jakkals en Wolf se kleredrag is eenvoudig*  
(Goosen 1985:11)



karakters en inslag betref. Behalwe in die geval van Jakkals en Wolf het hy dit nooit nodig geag het om enige situasie wat hy uitgebeeld het aan sy lesers te verduidelik nie. Dit is dus duidelik dat hy eksklusief vir die Afrikaanse leser geskep het (Du Toit 1998:45; Lategan 1985:53).

'n Ontleding van Honiball se skryfstyl verg uiteraard ook 'n studie van sy humor en satire. Hierdie aspek van sy werk word derhalwe in hoofstuk 6 bespreek, wat handel oor sy vernaamste satiriese werk, *Adoons- hulle* (6.3.3), en in 5.2, wat handel oor sy sosiale spotprente.

#### 4.3.2 Pikturale kuns

Honiball se **tekenstyl** is dikwels beskryf as *oordrewe* en *aksievol* (Lategan 1985:57; Steyn 1990:14) of as *dramatiese visuele oordrywing* (Louw 1965:16; Van Wyk 1990:33). Hierdie kenmerke was soveel te meer opmerklik, aangesien die werk van Honiball se voorganger as spotprenttekenaar by *Die Burger*, DC Boonzaier, in kontras met Honiball se styl, gestileerd en elegant was (*Die Burger* 25/7/1975:17; Muller 1990:715; Schoonraad & Schoonraad 1983: 20, 22-23).

Soos reeds genoem (4.1), is Honiball ook aanvanklik aangesê om Boonzaier se styl so getrou as moontlik na te volg, aangesien Boonzaier internasionale erkenning vir sy werk ontvang het en daarom is sy tekenstyl as die aanvaarbare norm voorgelê (Feaver 1981:138; Schoonraad & Schoonraad 1989:167-168).

Terwyl Boonzaier 'n spotprenttekenaar en karikaturis by uitnemendheid was (Steyn 1990:10), was Honiball meer ingestel op strokieskuns (Du Toit 1998:41). Boonzaier het die rigiede, gedetailleerde styl van die Suid-Afrikaanse tekenaar WH Schröder (1852-1892) en die Noorweër Olaf Gulbransson (1873-1958) (Kotzé 1988:4, 7; Liebenberg 1989:2), asook ander uitstaande spotprenttekenaars van die laat-negentiende eeu nagevolg. Honiball daarenteen, het sy tekenopleiding veel later in die Verenigde State ontvang (Lategan 1985:47), juis dáár waar die gewildheid van die strokiesgenre tydens die dertigerjare toegeneem het (Horn ea 1976:20, 24; Sassienie 1994:14). Honiball is dus aan die



Amerikaanse strokies blootgestel (*Die Taalgenoot* Junie 1985:10) wat veral in sy vroeë tekeninge van *Jakkals en Wolf* sigbaar is (sien hoofstuk 6).

Die feit dat Boonzaier 'n meer eksakte, fyn afgeronde tekenstyl gehad het, terwyl Honiball se werk losser en vroliker voorkom, kan ook na hul onderskeie **persoonlikhede** deurgetrek word. Styl is juis 'n aanwysing na dieperliggende psigologiese eienskappe, soos by elke kunstenaar waargeneem kan word, aldus Richard Wollheim in sy werk *Painting as an art* (1987:36). Waar Boonzaier 'n streng en onbuigsame persoon was (mnr G Boonzaier 2000:onderhoud; Kotzé 1988:15), was Honiball mensliewend en ondeund (Du Toit 1998:70; mev EM Honiball 2000:onderhoud). Daar kan ook aangevoer word dat Honiball se strokiestyl sy spotprentstyl beïnvloed het. Strokies vereis beweging, binne elke paneel en ook van links na regs en van bo na onder oor die bladsy (Eisner 1995:41; Sabin 1996:8). Spotprente en karikature behels die uitbeelding van 'n idee (Fransen 1999:1; Kloppers 1990:30) en die voorstelling van 'n persoon uit 'n spesifieke oogpunt onderskeidelik. Beweging is nie 'n vereiste soos by strokies waar 'n storie of 'n handeling gewoonlik ter sprake is nie (Horn ea 1976:52; Wigand 1986:29).

Hoewel Honiball wel aanvanklik Boonzaier se tekenstyl nageboots het, kon hy hom as kunstenaar nie hiermee vereenselwig nie en mettertyd het sy eie, kenmerkende styl in sy spotprente gemanifesteer (Schoonraad & Schoonraad 1989:168). Wat sy strokies betref, is daar ook 'n geleidelike ontwikkeling te bespeur, totdat sy strokiesreeks almal onmiskenbaar *Honiball* was. Hierdie ontwikkeling is essensieel in die volwasewordingsproses van 'n kunstenaar (mnr FJ Mouton 2000:onderhoud; Van Jaarsveld 1968:251).

Honiball self het ontken dat sy werk deur Boonzaier se styl beïnvloed is (Kotzé 1988:658). Dit is onwaarskynlik dat Boonzaier se styl hom sou beïnvloed of beïndruk, omdat Boonzaier nie net uit 'n vroeëre geslag pikturale humoriste dateer, deur wie hy op sy beurt beïnvloed is nie, maar ook sy temperament en dié van Honiball heelwat verskil het. Ook was Boonzaier 'n kenner van die skone kunste en 'n bewonderaar van die Japannese tekenkuns (mnr G Boonzaier 2000:onderhoud; Scholtz 1973:12), sodat sy werk duidelike tekens toon van grondbeginsels soos komposisie en proporsie, in ooreenkoms met Japannese artistieke leringe.



Soos reeds genoem, was Honiball nie 'n kenner van die skone kunste nie. Honiball het ook meermale verklaar dat hy wou wegstom van die sogenaamde *Disney-styl*. Volgens hom moes daar 'n duidelike onderskeid tussen sy eie karakters, milieu en tekenstyl as suiwer Afrikaanse skeppings en dié van die Disney-kunstenaars wees (Korrespondensie EM Honiball; Lategan 1985:47).

Volgens prof Piet Cillié het Honiball se sogenaamde *slapstick*-styl prettigheid en speelsheid geïmpliseer en sou dit weens die ligte aanslag makliker tot kinders spreek (Cillié 1980:79). Die feit dat Honiball die terreine van sosiale en politieke spotprente, asook strokiesverhale gedek het, het sy invloed verbrei. Ook die rol wat Nasionale Pers gespeel het, was beduidend, want dié firma het Afrikaanse media oorheers en Honiball se werk in al sy vorme vir bykans veertig jaar gepubliseer. Geen ander pikturale humoris sou dus 'n voet in die deur kon kry nie. Honiball het die toneel van die Afrikaanse pikturale humor oorheers, soos Nasionale Pers ook die Afrikaanse media gedomineer het. Honiball het dus vir geslagte lank vir kinders sowel as volwassenes geteken, sodat hulle aan sy styl gewoon geraak het (Goosen 1985:11). Sy styl het sodoende vir hulle die norm geword, soos dié van DC Boonzaier vóór hom.

Cillié het ook die stelling gemaak dat Honiball *eerder 'n karikaturis as 'n illustreerder* was (Cillié 1980:79). Cillié het daarmee bedoel dat Honiball iemand se persoonlikheid kon uitbeeld hoewel hy nie so 'n goeie portrettekenaar soos Boonzaier of Fred Mouton was nie. Honiball het hierdie spesifieke gebrek aan vaardigheid geredelik erken (Kotzé 1988:658). Deur gebruik te maak van simboliek kon hy egter vir sy tekortkominge kompenseer. Soos tevore genoem, was die kenmerkende snor van sir De Villiers Graaff 'n sprekende voorbeeld, aangesien Honiball slegs die snor agter 'n boom kon laat uitsteek om aan te dui wie daar staan en die leser het begryp wat die tekenaar se bedoeling was (Schoonraad & Schoonraad 1989:28). Weer eens is die feit dat 'n tekenaar wat op 'n gereelde grondslag produseer vir spesifieke nuusblaaie 'n gevestigde leserskader beïnvloed, van toepassing.

Cillié se stelling is korrek in die sin dat Honiball verkies het om karakters (humoristies) uit te beeld, eerder om suiwer illustrasiewerk te doen, hoewel hy ook illustrasies van 'n hoë



gehalte gelewer het. Hy het byvoorbeeld boek-illustrasies en advertensiewerk, beide van humoristiese en nie-humoristiese aard, gedoen (Lohann 1967:308). Cillié het blykbaar met *illustreerder* verwys na *iemand wat teken*, nie na 'n spesifieke soort tekening, soos kinderboek- of advertensie-illustrasies nie. Hy het dus bedoel dat dit Honiball se nering was om humoristiese tekeninge te maak, eerder as die nie-humoristiese tipe. Honiball het self ook hierdie voorkeur erken (Du Toit 1998:41). 'n Uitstaande karikaturis, soos dit in pikturale terme verstaan word, was hy nie, want om 'n goeie karikaturis te wees, is dit essensieel om ook 'n goeie portrettekenaar wees. Die tekenaar moet, selfs nadat distorsies aan die teikenpersoon se gelaatstrekke aangebring is, steeds daarin slaag om die betrokke persoon só uit te beeld dat hy onmiddellik herkenbaar is (Heller & Anderson 1992:30,98; Fransen 2000). Daarom word die karikatuur ook 'n *minimalist portrait* genoem (Fransen 1999:1). 'n Belangrike aspek van pikturale humor is dat dit nooit net blote illustrasie moet wees nie, aldus die spotprenttekenaar Fred Mouton (Nieuwoudt 1995:92). Daar is dus 'n duidelike onderskeid tussen *illustrasie* en *pikturale humor*.

Volgens Gombrich is dit moontlik vir die pikturale humoris om 'n *pikturale taal* te ontwikkel wat geen verwysing na die natuur maak nie (Perry & Aldridge 1975:gp). Cholet beweer eweneens dat goeie tekenvaardigheid voordelig is, maar dat die pikturale humoris in staat moet wees om homself uit te druk, sonder dat hy 'n voorstelling van die werklikheid hoef te maak (Cholet 1944:10). Dit is juis hierdie eienskap van pikturale humor wat dit moeilik verstaanbaar maak vir persone wat nie dié *pikturale taal* ken nie en realisme in sodanige prente soek.

Ten spyte van die feit dat Honiball 'n uitstekende tekenaar was wat die leser persoonlik deur sy werk aangespreek het, het hy steeds daarvan weggeskram om mense realisties uit te beeld en hom eerder verlaat op hulpmiddels soos kenmerkende kleredrag en dies meer (Cillié 1983). Honiball het, paradoksaal, eerder diere geteken as mense, hoewel hy nie diere bestudeer het nie, maar wel mense (Du Toit 1998:51; *Hoofstad* 10/8/1972:12). Dit verklaar sy sukses met *Adoons-hulle*, want hy kon mense in *dieregewaad* teken (Goosen 1985:11). Die bewegings, houdings en gesigsuitdrukings van Honiball se bobbejane is duidelik dié van mense en nie dié van bobbejane nie.

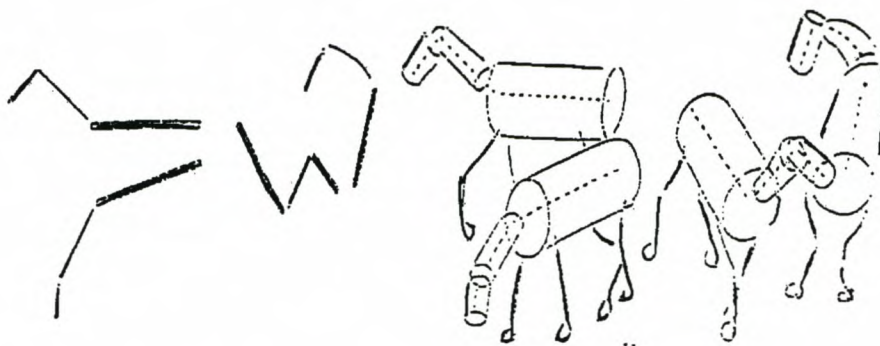


Dat Honiball mense se houdings en bewegings kon bemeester, maar minder bedrewe was met gesigte, kom na vore in 'n artikel in *Die Huisgenoot* (29/01/1965:16), waar die stelling gemaak word dat Honiball van *dramatiese visuele oordrywing* gebruik maak omdat hy nie 'n *gesigtekenaar van naam* was nie. Om laasgenoemde aan te voer as die enigste rede vir sy spesifiek styl sou foutief wees, maar dit kon wel 'n rol gespeel het as beïnvloedende faktor tydens die ontwikkeling van sy styl. Dieselfde *dramatiese visuele oordrywing* kom in sy strokiestyl voor. Dit was nie nodig om gesigte goed te teken by byvoorbeeld *Adoons-hulle* waar nooit 'n menslike karakter verskyn nie. By *Oom Kaspaas* is die mensekarakters se gesigte in elk geval veronderstel om komies te wees en nie om werklike persone voor te stel nie. Dieselfde geld vir die boer wat in *Jakkals en Wolf* sy verskyning maak. Bowenal was die kern van Honiball se pikturale humor die komiese situasies waarin hy sy karakters geplaas het (Lategan 1985:57).

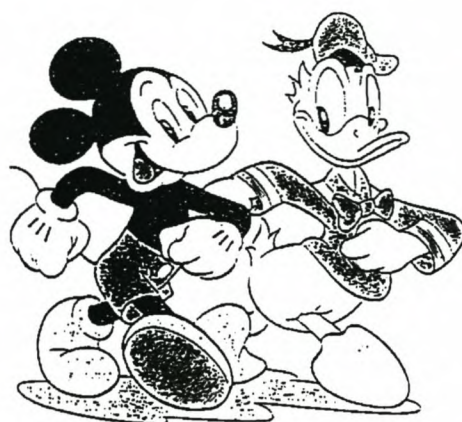
Wanneer spesifiek na Honiball se tekentegniek gekyk word, blyk dit dat hy die tegnieke wat hy in Chicago geleer het getrou nagevolg het dwarsdeur sy loopbaan. Die basiese vorme van vierkante, reghoeke, sirkels en die variasies daarvan (sien figuur 103), was die raamwerk waarop hy sy tekeninge gebou het (Lategan 1985:4). Disney se kunstenaars het hoofsaaklik van dik, goedaferonde lyne en sterk golwende kurwes gebruik gemaak om 'n aantreklike, professionele voorkoms aan hulle tekeninge te gee (Maltin 1978:34) (sien figuur 104). Honiball se tegniek was geskoei op die uitbouing van sirkels na silindervorme (hy het van *pypvorms* gepraat). Hierdie *pype* het bene en arms geword wat uiteindelik met klere bedek is, sodat sy figure meer hoekig as die sogenaamde Disney-styl voorkom (sien figuur 105).

'n Kenmerk van Honiball se werk is die gedetailleerdheid van sy sosiale spotprente, met net genoeg lewensgetrouheid sodat dit verstaanbaar is vir selfs diegene met die minimum kennis van tekenkuns, aldus *Die Taalgenoot* (1985:10). Honiball se spotprente is nie almal gedetailleerd nie, maar veral dié wat hy van sy bobbejaankarakters gemaak het (sien figure 130 & 245f), is wel dikwels vol allerhande humoristiese detail. Soos in die geval van Giles se werke, word van die lesers verwag om die detail raak te sien.

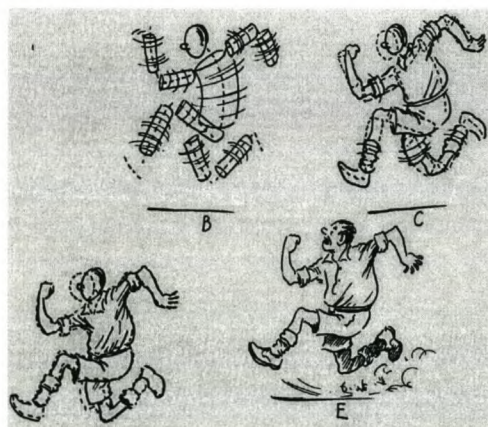




***Figuur 103: Basiese vorme word aangepas***  
(Honiball 1987:18)



***Figuur 104: Die golwende lyne van die Disney-styl***  
(Gentilini 1973:gp)

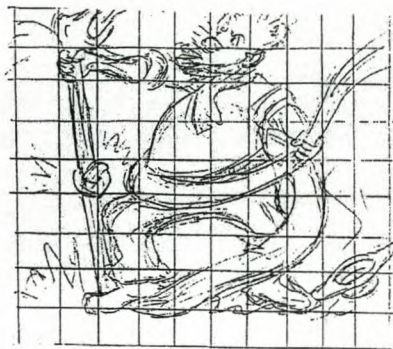


***Figuur 105: Honiball se tekeninge vertoon  
hoekiger as tipiese Disney-prente***  
(Honiball 1987:16)



- ① Om den liggaamsaefeninge.
- ② Die steen met hom en gesels.
- ③ Om te stel een hee lig in de veld gestap de
- ④ Ein in geitkel tussen die lung groes
- ⑤ Lamsai linslang bekei hom
- ⑥ Meir hys me ontateld me. Slang begin keul
- ⑦ Slang keul me. Hy bou met my arms my
- ⑧ Slang se skert word geknoops
- ⑨ Slang sien moedigheid kom, laat los my greep

**Figuur 106a:** Die eerste stadium van 'n spotprent deur Honiball  
(AB:gp)



**Figuur 106b:** 'n Rowwe voorskets volg  
(AB:gp)



**Figuur 106c:** Die finale tekening  
(Goosen 1985:11)



Aanvanklik was die invloed van Amerikaanse strokies, nie noodwendig dié van Disney nie, wel merkbaar. Daarom is besluit om van die eerste reekse uit te laat uit 'n *Jakkals en Wolf*-bundel wat in 1977 gepubliseer is (JSGDS Brief: Botha – TO Honiball 22/11/1977). Honiball het sy tegnieke graag met ander gedeel, soos by uitstallings van sy werk, lesings aan studente (mev EM Honiball 1999: onderhoud) en veral in sy boek *Leer om mooi te teken* (1987). Honiball is meermale beskryf as 'n *meester van vorm, lyn en perspektief*, vaardighede wat hy deur jare se oefening ontwikkel het, aldus Honiball self (Coetzee 1990:33; Steyn 1990:14).

Sy werkswyse in die geval van strokies was soos volg: nadat hy die verhaal wat hy wou uitbeeld neergeskryf het in een van sy aantekeningboekies, het hy die basiese vorme in potlood op 'n inkvaste papier soos manilla geskets, waarna hy die finale tekening met swart Indiese ink oorgeteken het, of soms direk met kwas en ink (sien figuur 106). Ook die onderskrifte is eers met potlood en daarna met swart ink ingeskryf (mev EM Honiball 1999:onderhoud; Steyn 1989:15).

Die tekeninge is ongeveer twee derdes groter geteken as die grootte waarin dit uiteindelik in gepubliseerde vorm sou verskyn. Hoewel Honiball hoofsaaklik van 'n enkele kwas en (swart) ink gebruik gemaak het, veral mettertyd soos sy vaardighede toegeneem het, het hy aanvanklik ook 'n pen gebruik om fyner lyne en letterwerk mee te doen. Vir kleurtekeninge het hy die prente eers op dieselfde wyse as vir monochroom-tekeninge gedoen, waarna hy die kleure bygevoeg het (Burger & Liebenberg 1977:5).

Ná sy aftrede uit die diens van Nasionale Pers het hy hom toegespits op die skepping van kleurspotprente en op hierdie stadium was hy in volle beheer van sy media, sodat hy deur middel van sy meesterlike tegniese vaardighede uitdrukking aan sy persoonlike styl kon gee. Reeds by een van sy eerste uitstallings is die mening uitgespreek dat Honiball sy tekeninge maklik laat lyk het weens die feit dat hy sy medium so goed beheer het en dat die *fyn lyne, suggestieryke gesigsuitdrukings, die heerlike oordrewe bewegings elke prentjie lewendig maak* (*Die Volksblad* 13/9/1977:4).



By dieselfde geleentheid is Honiball se kleurbeheer as *merkwaardig* bestempel. Dit niteenstaande die feit dat hy eers baie laat gereeld met kleur begin werk het. Die gewildheid van Honiball se kleurtekeninge laat die vraag ontstaan of sy strokies nie meer aftrek sou kry as dit in kleur uitgevoer was nie. Veral *Jakkals en Wolf*, wat wel soms in twee kleure aangebied is in *Die Huisgenoot* en *Die Jongspan*, maar nooit in volkleur soos Disney se strokies nie, sou veel aanskouliker daar uitgesien het. Kleurwerk word as 'n essensiële faktor by kinderboeke beskou, veral kleuters, wat juis *Jakkals en Wolf* se teikenmark verteenwoordig het. Een rede hiervoor is die emosionele bydrae wat kleur tot 'n verhaal kan maak (Mej Joubert 2002:onderhoud; Kannemeyer 1997:19). Die bykomende onkoste wat kleur by die drukproses meebring, was egter die rede dat dit nie gedoen is nie (JSGDS 119/1.1 Brief: Botha 5/10/1976).

Honiball was oortuig dat 'n kunstenaar die basiese tekentegniek onder die knie moet kry alvorens hy 'n eie styl kan ontwikkel. In hierdie verband het hy die werk van die Engelse spotprenttekenaar Carl Giles as model voorgehou (Du Toit 1998:68). Hierdie verwysing na Giles is 'n bewys dat Honiball bewus was van die style en tegnieke van ander pikturele humoriste (mnr TJ Honiball 2000:onderhoud), hoewel daar nie werklik sodanige invloed van sulke kunstenaars se styl of tegniek in sy werk waarneembaar is nie.

Honiball was 'n kunstenaar in eie reg en trots op sy eie, oorspronklike skeppings. Hy was van mening dat 'n goeie kunstenaar 'n herkenbare styl moes hê en nie daarvan moes afwyk nie (1998:68). Herkenbaarheid verbind hom met die publiek en vereis ook dat hy moes sorg dat die standarde wat hy gestel het om sy bekendheid te verwerf, gehandhaaf word. Wanneer iemand hom daarop gewys het dat hy byvoorbeeld 'n ploeg nie korrek geteken het nie, het hy positief daarop reageer deur so gou as moontlik vas te stel hoe 'n ploeg lyk. Volgens Honiball het hy inspirasie geput uit die publiek se belangstelling in sy werk (Du Toit 1998:51). Kontak met die publiek was inderdaad vir hom belangrik om vas te stel of sy werk steeds trefkrag het. Daarom veral wou hy die verhouding tussen hom en sy leserspubliek lewend hou (mev EM Honiball 2000:onderhoud).

Indien 'n pikturele humoris wat veronderstel is om 'n idee te versinnebeeld, veral op die gebied van spotprente, daarin slaag om sy boodskap oor te dra sonder die gebruik van 'n



teks, word hy as 'n meester op sy gebied beskou (Fransen 2000; Tory 1995:44). Honiball het daarin geslaag om sosiale kommentaar te lewer of in sekere gevalle bloot humoristies te wees, sonder om van woorde gebruik te maak. Die toeskouer moet onmiddellik die voorgestelde situasie herken, en/of mense daarin uitgebeeld kan identifiseer, of self daarmee kan identifiseer indien byvoorbeeld 'n tipiese karaktertrek van sy kultuurgroep voorgestel word (Lategan 1985:57; *Die Volksblad* 13/7/1977:4).

In haar boek *Looking at South African Art* verklaar Frieda Harmsen dat 'n kunstenaar meer moet bied as die *skillful manipulation of the formal elements*. Sy omskryf *kuns* as 'n kombinasie van tegniese vaardigheid, begrip vir estetiese grondbeginsels en persoonlike interpretasie met 'n spesifieke *gevoelswaarde* (*sensibility*) (Harmsen 1985:172). Dié *bestanddele*, soos deur Harmsen geïdentifiseer, is wel teenwoordig in Honiball se werk oor die algemeen, maar veral in sy kleurprente, aangesien die *kleurelement die gevoelswaarde verhoog*. Die grafiese kunstenaars Tanja Joubert en Anne Walton beaam hierdie siening (onderhoude:2002). In sy laaste werke, wat ná sy aftrede uitgevoer is, het Honiball die geleentheid gekry om sy talent gestand te doen.

#### 4.3.3 Samevoeging van pikturale en narratiewe elemente

Wanneer verwys word na die samevoeging van pikturale en narratiewe elemente, word verwys na strokies, soos dit in nuusblaaië of in boekvorm aangetref word. Strokie is dus prente, tesame met teks (onderskrifte, dialoog wat in spraakballonne omvat is al dan nie, en dies meer), soos omskryf in hoofstuk 2.

Rudolphe Töpffer (die sogenaamde vader van moderne strokiesverhale) het reeds in 1845 verklaar dat daar twee maniere is om strokies te skryf. Volgens hom kon dit óf in hoofstukke, sinne en woorde wees wat as *literatuur* bekend staan, óf deur middel van 'n reeks opeenvolgende illustrasies, wat *prente-verhale* genoem is (Gombrich 1960:337; Perry & Aldridge 1975:17). Dit was wel die geval gedurende die 19de en vroeë 20ste eeue, maar daarna sou strokies ontwikkel in die rigting van 'n perfekte balans en interafhanklikheid tussen die pikturale en verbale elemente waaruit dit saamgestel is. In plaas van blote prente



met of sonder teks, het strokies met hulle eiesoortige taal en simbole, inderwaarheid tot *diagramme in sekvensie* geëvoleer (Eisner 1995:8; Kannemeyer 1997:7-8, 14).

Strokieskuns verg nie slegs die twee vaardighede van skryf en teken nie, maar ook 'n derde en, naamlik die manipulerings van die saamgevoegde diagramme binne die tradisionele reëls van die strokiesgenre. Die voorstelling van tydsverloop binne die verhaal, episode of situasie is 'n voorbeeld van die wyse waarop strokies funksioneer. Terwyl woorde altyd in sekvensievorm opeenvol en daarom ideaal is vir die vertel van stories, is dit nie die geval met beelde nie (Pullman 1993:6).

Prente word in hul geheel gesien. Hoe meer gedetailleerd die spesifieke prent is, hoe meer tyd sal die leser spandeer om aspekte soos kleurgebruik, komposisie, perspektief, styl en so meer, in te neem. In die geval van strokies is 'n geregleerde vloei van die verhaal of opeenvolging van gebeure essensieel om die tempo daarvan vas te stel. Wanneer die gebeure meer dramaties is, is 'n vinniger tempo gewoonlik wenslik, soos ook in die geval met suiwer literêre genres (Hendry 1991:197; Legat 1992:86-87; Strickland 1989:98). In hierdie opsig is dit dus vir die strokieskunstenaar voordelig om sy tekeninge te vereenvoudig, in teenstelling met die meer realistiese styl wat tiperend is van illustrasiewerk en wat gewoonlik ook nie humoristies van aard is nie.

Woorde fungeer in tyd en prente in ruimte, aldus Pullman (1993:7). Hoewel beelde slegs tot die teenwoordige tyd beperk is en nie verlede tyd of toekomstige tyd kan voorstel soos in die geval van prosa nie, is hierdie beperking van prente nie noodwendig tot die nadeel van strokies nie. Romanskrywers gebruik dikwels die tegniek om verhale in die teenwoordige tyd te skryf, juis omdat dié tegniek die betrokkenheid van die leser en die *onmiddellikheid* van die gebeure verhoog (Hendry 1991:152; Strickland 1989:95). Terselfdertyd kan die strokieskrywer van woorde gebruik maak om aan te dui wanneer die gebeure wat uitgebeeld word plaasvind. Die strokieskunstenaar geniet dus in hierdie opsig die beste van twee wêreldes (Pullman 1993:7).

Die reëls en tipiese tegnieke wat by strokies toegepas word, beteken dat strokies 'n volwaardige, homogene kunsvorm is wat hom in die hande van 'n talentvolle



strokieskunstenaar ideaal daartoe leen om boodskappe deur middel van vooraf geselekteerde beelde aan die leser voor te lê (Kannemeyer 1997:8; Dorfman & Mattelart 1971:7). Die strokieskunstenaar het dus dieselfde mag om te beïnvloed as wat die spotprenttekenaar het. In die geval van 'n satirikus kan hy sy kultuurgenote van sy standpunte oortuig en 'n vormende invloed in sy kultuurwêreld hê (Dorfman & Mattelart 1971:7; Perry & Aldridge 1975:265). Ook lesers van ander kulture wat byvoorbeeld Afrikaans sou wou aanleer met behulp van sy strokies, kan beïnvloed word om meer simpatiek teenoor Afrikaanssprekendes as kultuurgroep te staan, weens die feit dat 'n beter begrip van die Afrikaanse kultuurwaardes gekweek word.

Wanneer 'n skrywer met woorde alleen 'n verhaal uitbeeld, steun hy op die verbeelding van die leser (sien hoofstuk 2). In die geval van strokiesverhale word beeldvorming ook vir die leser gedoen. Die *skryf* van strokiesverhale kan gedefinieer word as die konsepsie van 'n idee, die rangskikking van beeldelemente en die konstruksie van die volgorde van die narratiewe aspekte (die verhaal), met die dialoog daarby toegevoeg. Hierdie proses stem ooreen met die skryf van 'n toneelstuk, behalwe dat die skepper van die strokiesverhaal, soos in die geval van Honiball, ook die beelde *opvoer* (Eisner 1995:122).

In sy boek *Understanding comics: the invisible art* verduidelik Scott McCloud die kreatiwiteitsproses by die totstandkoming van 'n strokiesverhaal soos volg: eerstens is daar 'n idee of doelstelling (impulse, emosies of filosofieë), gevolg deur die keuse van 'n spesifieke formaat (die styl) en idoom (genre). Vervolgens word die struktuur (pikturale komposisie) beplan en uitgevoer, wat berus op die vaardigheid en probleemoplossingsvermoëns van die kunstenaar of kunstenaars wat betrokke is. Die laaste fase in die produksie van 'n strokiesverhaal is die afronding en inagneming van markverwante produksiewaardes (1994:170).

Die feit dat die leser van strokies 'n minder aktiewe rol speel in die lees daarvan, beteken nie net dat hy sy verbeelding minder hoef te gebruik nie, maar ook sy analiserende vermoëns. Die strokieskunstenaar interpreteer sy eie boodskap of tema deur dit grafies uit te beeld. Hoewel die leser wel sekere ontbrekende beelde of handeling self moet visualiseer om die vloei van die verhaal te verseker (sien hoofstuk 2), is dit duidelik dat die



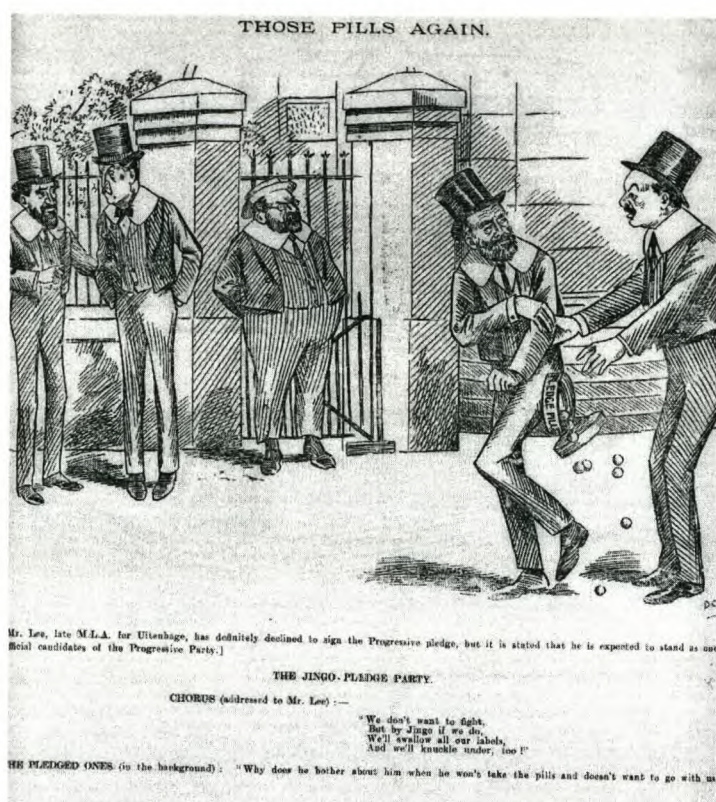
inisiatief berus by die skepper of skeppers van die strokie (indien daar meer as een persoon betrokke is) en nie by die leser nie. Daar is dus minder geleentheid vir die leser om sy eie idees te vorm of om die bedoeling van die kunstenaar verkeerd te verstaan (Eisner 1995:122). Sodoende kan die leser makliker in 'n spesifieke rigting gelei word.

Ook in die geval van spotprente tree die skeppers daarvan as meningvormers op. Deur middel van sy spotprente het Honiball 'n groot impak as politieke meningvormer gemaak en sy bydraes op die sosiale en politieke terreine was beduidend (Lategan 1985:54; Van Wyk 1990:33). Sy strokiesverhale het weens die bekendheid wat hy as spotprenttekenaar verwerf het (Steyn 1990:23) ook groot potensiaal gehad om lesers te beïnvloed. Hierdie aspek van strokies en die veldtog wat teen strokies gevoer is omdat veral kinders maklik beïnvloedbaar is, is reeds in hoofstuk 2 bespreek.

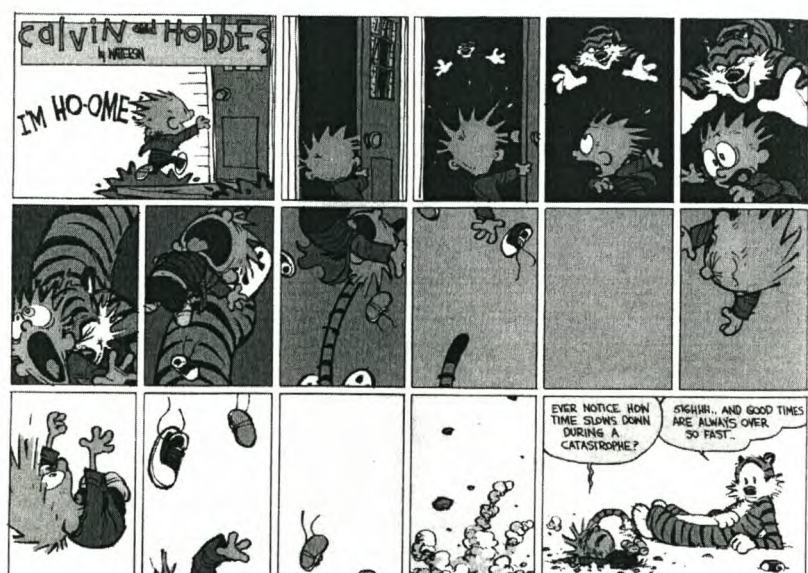
Die strokiesverhaal is 'n effektiewe kommunikasiemedium (*Die Burger* 26/2/2000:2; Pullman 1993:5; Sassienie 1994:11), aangesien selfs lesers met die minimum leesvaardighede dit verstaanbaar vind. Sowel sosiale kommentaar, as politieke propaganda kan dus met groot vrug deur middel van strokies oorgedra word (Dorfman & Mattelart 1971:7). In Honiball se geval was dit spesifieke sosiale kommentaar en sy teikengroep was eksklusief Afrikaanssprekendes. Strokie is 'n kommunikasiewyse wat in 'n eiesoortige taal kommunikeer (Krafft 1978:11; Taylor 1993:13). Hiermee word verwys na die sintese van tekeninge en teks, wat die leser moet leer verstaan om die maksimum vermaak of inligting uit strokies te kry. Honiball het Afrikaans in sy teks gebruik, maar die meeste van sy kultuurgenote het nie intrinsieke kennis van strokies as kommunikasievorm gehad nie.

Hoe beter die lesers vertrou is met die wyse waarop strokies funksioneer, hoe minder is dit vir die kunstenaar nodig om sy pikturale beelde deur middel van woorde in die teks te verduidelik. Honiball het egter van lang tekste gebruik gemaak (Steyn 1990:23), soos algemeen voorgekom het tydens die vroeë ontwikkeling van pikturale humor (Bateman 1969:gp; Schoonraad & Schoonraad 1983:31) (sien figuur 107). Omdat sy leserspubliek nie so bekend was met strokies as die lesers in Europa of die Verenigde State nie (Perry & Aldridge 1975:18; Visser 1990:20), het hy nie van hierdie patroon afgewyk nie en tot in die





*Figuur 107: Honiball se voorganger het lang byskrifte gebruik  
(Boonzaier 1922:gp)*



*Figuur 108: Perspektiefafwisseling in Calvin & Hobbes  
(Watterson 1994:16)*



sewentigerjare van lang verhalende tekste gebruik gemaak. Dit kan ook aanvaar word dat hierdie werkswyse hom persoonlik gepas het.

Die formaat van ewe groot reghoekige panele wat die pikturale inhoud omraam, soos hoofsaaklik deur Honiball gebruik, is teen die sewentigerjare as verouderd beskou (Krafft 1978:11). *Oom Kaspaas*, Honiball se eerste strokiesreeks (sedert 1939), is in hierdie formaat aangebied, asook *Jakkals en Wolf* (sedert 1942). *Adoons-hulle* (1948-1971) (Lategan 1985:58) het egter mettertyd 'n afwisseling van paneelomlyning getoon (Lohann 1967:306). Hy het ook veral in *Adoons-hulle* van gevorderde tegnieke soos die afwisseling van perspektief en aansighoeke gebruik gemaak. Hierdie tegnieke toon duidelike ooreenkomste met dié wat deur rolprentregisseurs gebruik word. Honiball het die tegnieke eerder subtiel aangewend as byvoorbeeld die radikale wyse waarop iemand soos Bill Watterson dit gedoen het (sien figuur 108). Die voordeel van hierdie aanslag is dat meer inligting aangaande die betrokke toneel of karakter aan die leser verskaf kan word. Die momentum van die verhaal word behou deur die aandag van die leser na die volgende paneel te *stoot*. Terselfdertyd maak sulke tegnieke die betrokke strokie visueel meer aanskoulik (Krafft 1978:42). Ten spyte daarvan dat Honiball sekere verouderde tegnieke en metodes behou het, het hy dus tóg 'n mate van stilistiese ontwikkeling getoon. Die vraag is of daar genoegsame aanpassing was om met die veranderende tegnieke en style van die moderne strokieskuns tred te hou.

Terwyl 'n proses van evolusie in die strokiesmedium dwarsoor die wêreld voortgeduur het (Perry & Aldridge 1975:15; Sabin 1996:236), was Afrikaanssprekendes volgens Honiball nie in pas daarmee nie. Hy was oortuig daarvan dat hy sy teikenmark geken het. Leserterugvoer het hom immers verseker dat hy op die regte pad is (Du Toit 1998:51). Daar moet egter in gedagte gehou word dat die meerderheid van hierdie lesers met wie hy gekorrespondeer het, volwassenes was, soos blyk uit briewe in die Honiball-versameling, JS Gericke Dokumentesentrum (sien hoofstuk 7).

Strokies is nie blote tekenkuns nie, maar gestileerde diagramme (Kannemeyer 1997:7; Pullman 1993:5; Taylor 1993:24-25), wat onder andere simbole bevat, soos spesifieke lyne om spoed voor te stel, onomatopeïese woorde soos *wham!*, *bang!* en *zap!*, wat met een of



ander aksie gepaard gaan, of ZZZ om 'n slapende toestand aan te dui (Geipel 1972:134; Perry & Aldridge 1975:14) (sien hoofstuk 2). Honiball het, soos sy eie styl ontwikkel het, minder van hierdie tipiese strokiesimbole gebruik gemaak. Eerstens het hy probeer wegbeweeg van die sogenaamde Disney-styl en tweedens was klanke soos *whack* en *zoom*, nie deel van Afrikaanssprekendes se taalgebruik nie.

Strokieskunstenaars poog ook nie noodwendig om die mees getroue weergawe van argitektuur, kleredrag of meganiese hulpmiddele voor te stel nie. Honiball se uitbeelding van motors in *Adoons-hulle*, *Jakkals en Wolf* en *Oom Kaspaas* is 'n voorbeeld hiervan (sien hoofstuk 6). In hierdie opsig beperk Honiball se keuse van die strokiesgenre om sy verhale, humor en satire oor te dra, die bruikbaarheid van sy werk vir die kultuurhistorikus.

Die kultuurgebondenheid van Honiball se werk, nieteenstaande die internasionale strokies-medium waarin dit aangebied word, maak dit egter vir nie-Afrikaanssprekendes moeilik om daarmee te kan identifiseer. Strokieskarakters soos *Tintin* (in Afrikaans bekend as *Kuifje*), is wêreldwyd suksesvol omdat feitlik enige leser met sy besondere karaktertipe kan identifiseer (*Die Huisgenoot* 18/2/1999:135; Fisher 18/1/1999:60; Kannemeyer 1997:14; Thompson 1991:215). Dié karakter staan norme voor wat oral aanvaarbaar is en beperk homself nie slegs tot 'n bepaalde milieu nie, maar reis ook deur verskeie lande om sy internasionale karakter te versterk. Daardeur verseker sy skepper, *Hergé*, alias die Belg Georges Remi (1908-1983), dat lesers van regoor die wêreld by die karakters en verhale aanklank kan vind, terwyl die humor ook as *internasionaal* bestempel word (Thompson 1991:215). *Kuifje* se gewildheid het die Franse leier Charles de Gaulle genoop om te sê: *My enigste opponer in die internasionale arena is Tintin* (Hattingh 1999:16).

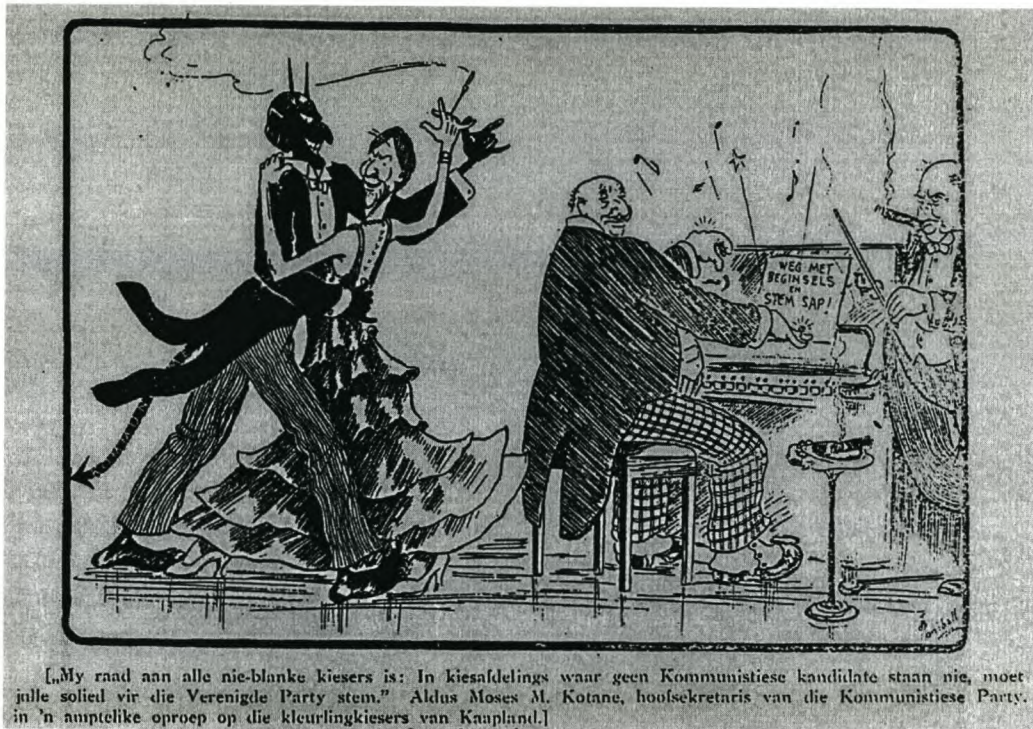
Hoewel Honiball se karakters nie almal noodwendig tipies Afrikaans is nie, is Honiball se uitbeeldings van sy karakters en milieu lewensgetrou genoeg vir sy lesers om die Suid-Afrikaanse aard daarvan te herken. Nie net die tekeninge nie, maar ook die temas wat aangeraak word, is nooit on-Afrikaans nie. Honiball teken nie scenario's wat nie in Suid-Afrika kan plaasvind nie en die aktiwiteite wat deur sy karakters beoefen word, bly getrou aan die Afrikaanse kultuurwêreld (Goosen 1985:13).



Dit blyk dus dat die strokiesgenre voor- en nadele bied as die studieveld vir die kultuurhistorikus. Terwyl die uitbeelding van voorwerpe onakkuraat en gestileerd mag wees ter wille van humorskepping, word juis die humor en die gees van die betrokke tydperk uitgebeeld. Die verskil tussen 'n foto, wat alleenlik die feite (soos op 'n gegewe oomblik) weergee en pikturale humor, is die element van interpretasie (sien hoofstuk 2).

Pikturale humoriste mag weens individuele verskille van aanslag en styl in sommige gevalle minder en in ander instansies méér akkurate inligting weergee. 'n Studie van Honiball se werk sal dus aan die lig bring in watter mate sy nalatenskap toepaslik is vir kultuurhistoriese ontleding. Wanneer strokies uit verskillende periodes met mekaar vergelyk word, kan patrone waargeneem en ontleed word. Die geheelbeeld, eerder as spesifieke voorwerpe (soos kleredrag) wat uitgebeeld word, is dus van groter belang vir die kultuurhistorikus.





**Figuur 109:** Honiball beeld Smuts uit as 'n gevaar vir  
Suid-Afrika se politieke welsyn  
(Honiball & De Villiers 1945:1)



## HOOFSTUK 5

### DIE SPOTPRENTE VAN TO HONIBALL

Honiball het etlike boeke geïllustreer waarvan hy nie die outeur was nie. Hierdie illustrasies was meestal humoristies van aard, maar omrede sodanige prente nie as pikturale humor beskou word nie, handel hierdie hoofstuk uitsluitlik oor sy spotprente. Aangesien die kultuurhistoriese betekenis van sy werk van belang is vir hierdie studie, val die klem op sy sosiale spotprente. Nogtans word Honiball se politieke spotprente kortliks bespreek omdat dit meegehelp het om hom te vestig as 'n huishoudelike naam by veral Afrikaanssprekendes.

#### 5.1 Politieke Spotprente

##### 5.1.1 Vestiging as pikturale joernalis

Honiball se aanstelling as politieke spotprenttekenaar van *Die Burger* in die plek van DC Boonzaier (1941), was die begin van sy bekendstelling aan die Afrikaanse publiek (Coetzee 1990:33; Muller 1990:599; Schoonraad & Schoonraad 1989:164). Dit sou eers teen 1942 wees dat hy homself in hierdie genre kon laat geld as 'n bedrewe kunstenaar met sy eie, herkenbare styl (MS EHV: Cillié 9/3/1983; Muller 1990:599). Soos genoem, het hy nog gebruik gemaak van Boonzaier se karakter Hoggenheimer (sien figuur 109) maar sy styl het spoedig soveel van sy beroemde voorganger s'n verskil, dat hy as die *antitese van Boonzaier* bestempel is (Muller 1990:714). Honiball meld in sy memoires dat hy die idees van koerantredakteurs omskep het in *Honiball-tekeninge* (Du Toit 1998:40).

Dit sou egter die inslag van sy humor wees wat hom die meeste van ander spotprenttekenaars onderskei, eerder as enige ander aspek van sy werk. Daar is inderdaad geen onderskeid waarneembaar tussen sy politieke werk en nie-politieke werk wat betref tekenstyl of die ligte luim wat kenmerkend van sy humor is nie (Coetzee 1990:33; Muller 1990:715). Dieselfde speelse humor wat hy in sy strokies en sosiale prente openbaar, is ook



opvallend in sy politieke werk. In teenstelling met die strakke lyne en kille aanvalle wat Boonzaier se werk tipeer, was Honiball se skynbaar onskuldige spot minder venynig en meer aanvaarbaar vir sy lesers (Beukes ea 1992a:140; Muller 1990:714-715). Sodoende het hy sy lesers nie ooglopend geïndoktrineer nie, maar nogtans sterker beïnvloed as selfs die mees intellektuele hoofartikels (Cillié 1980:80).

Bogenoemde ooreenkomste tussen Honiball se politieke prente en sy strokiesreekse, soos *Oom Kaspaas*, het daartoe bygedra dat hy vinnig by 'n groot deel van die Afrikaanse publiek bekendheid verwerf het. Terwyl sy politieke prente deur volwassenes gelees is, het sy strokies en sosiale spotprente ook by nie-volwassenes byval gevind. Sy verbintenis met Nasionale Pers het beteken dat hy nie net bekend geword het weens sy politieke invloed nie, maar 'n veel wyer mark bereik het (Du Toit 1998:39-40). Waar Boonzaier se spotprente en karikature hoofsaaklik deur volwassenes gelees is en Mouton minder kinders bereik omdat hy nie strokies teken nie (mnr FJ Mouton 2000:onderhoud), het Honiball verskillende ouderdomsgroepe bereik. Behalwe vir die feit dat sy bemarkbaarheid hiermee verhoog is, is sy invloed as politieke kommentator en draer van kultuurgoedere ook sodoende versterk.

### **5.1.2 Verbintenis met die Nasionale Party**

Afrikaanssprekendes se sogenaamde *liefde vir politiek* (Honiball & De Villiers 1945:gp) beteken dat politieke spotprente in Suid-Afrika, in teenstelling met strokies, 'n voordeel vir 'n jong pikturale humoris inhou. Selfs diegene wat 'n afkeer in ander vorme van pikturale humor mag hê, kan steeds deur middel van politieke spotprente bereik word. Terselfdertyd het Honiball se toetrede as media-kunstenaar saamgeval met die opkoms van die Nasionale Party en die gepaardgaande opswelling van Afrikaner-nasionalisme. Honiball het inderdaad 'n verneme bydrae gemaak om sy volksgenote onder die vaandel van die party byeen te bring en die magsbasis van die party uit te bou (Muller 1990:719). Prof Piet Cillié beweer dat Honiball 'n groot rol gespeel het in die aftakeling van die *Smutsbewind*, die ontbinding van die *Verenigde Party* en in kritieke kragmetings soos die *Volksraadsverkiesings van 1948 tot 1966 en belangrike tussenverkiesings* (Cillié 1980:80).

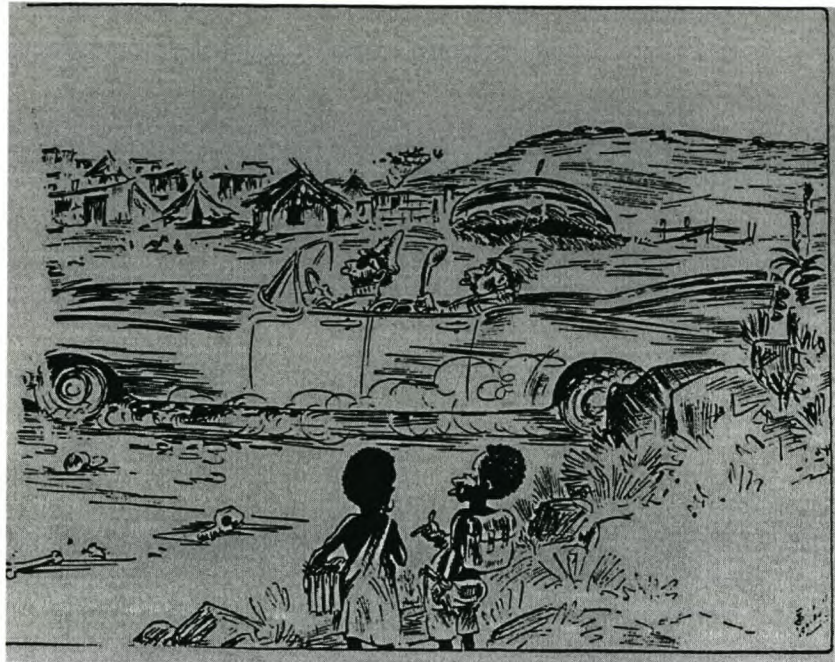


Deur sy werk is hyself as persoon geassosieer met die beleid en strewe van die Nasionale Party en die Afrikaner-nasionalistiese beweging, sodat hy spoedig die goedkeuring van beide die *establishment* en die meerderheid van sy volksgenote weggedra het. Ná die bewindsoorname van die Nasionale Party in 1948 was dit nie vir Honiball nodig om die gevaar van sensuur deur die staat, wat tekenaars in diens van die opposisie moes verduur, die hoof te bied nie (Graham 1996:48; mnr JL Stapelberg 2001:onderhoud).

Sy assosiasie met die beleid van apartheid het egter beteken dat sy werk gedurende die isolasiejare geen buitelandse erkenning ontvang het nie. Ook binne die landsgrense is sy bekendheid hoofsaaklik beperk tot sy taalgenote, weens die verdeeldheid wat apartheid meegebring het. Kunstenaars soos Honiball se tydgenote Abe Berry en Jock Leyden, wat apartheid teengestaan het, het internasionale blootstelling geniet deurdat hul werk in oorsese blaaie gepubliseer is (Graham 1996:48, 94) en gereeld in internasionale tentoonstellings opgeneem is (1996:42, 55). Hierdie toedrag van sake het dus daartoe bygedra dat Honiball nie in lande soos Nederland en België bekend geraak het nie. Pikturale humor is gewild in laasgenoemde land en wêreldbekende strokieskarakters soos *Tintin* en *Lucky Luke* het daar ontstaan (LeFèvre 1999:133).

Honiball se politieke spotprente blyk soms rassisties te wees, hoewel hy nie as persoon xenofobies was nie (mev EM Honiball 2001:onderhoud; mnr J Honiball 2001:onderhoud; mnr TJ Honiball 2000:onderhoud). Die feit dat rassistiese uitbeeldings van byvoorbeeld swart mense in sy politieke spotprente voorgekom het, kan toegeskryf word aan twee faktore. Eerstens was hy as professionele spotprenttekenaar verplig om die beleid van sy werkgewer uit te beeld (Du Toit 1998:40; Vernon 2000:168), en tweedens is die grondslag van pikturale humor immers om te oordryf (Carrier 2000:16; Schoonraad & Schoonraad 1989:133; Vernon 2000:10). Daarom sal kenmerke soos prominente lippe en 'n donker velkleur oordryf word en kan dit as rassisties gesien word (sien figuur 110). Doelbewuste pogings deur iemand in sy posisie om byvoorbeeld by ander geleenthede oor kulturele grense heen te reik, sou dus as gevolg van sodanige negatiewe persepsies gevaar loop om verwerp te word.





*Figuur 110: 'n Voorbeeld van pikturale humor wat nie noodwendig rassisties is nie  
(NPA ongenommerd:gd)*



„Weet julle wat sê die Amerikaner? Dat hulle in die Weste ten minste messe en vurke gebruik wanneer hulle mekaar opvreet.”

*Figuur 111: 'n Voorbeeld van pikturale humor wat rassisties is  
(NPA ongenommerd 25/5/1977)*



In sekere gevalle is dit egter moeilik om 'n element van rassisme in Honiball se uitbeeldings van swart persone te misken. In figuur 111 word 'n sekere Amerikaanse kommentator aangehaal wat swartes as barbare beskryf het. Honiball beeld 'n groep swartes uit as kannibale, besig om te eet van 'n spyskaart wat uit blankes bestaan. Die feit dat hy hierdie scenario uitbeeld, dui daarop dat Honiball en die redaksie van die betrokke koerant aanvaar dat die lesers nie aanstoot sal neem nie en inderdaad op daardie tydstip (1960's) ook swartes as barbare beskou het. Hoewel hy die Amerikaner aanhaal, kan hierdie spotprent geïnterpreteer word as die siening van die deursnee Afrikaner. Hierdie spotprent kan ook gesien word as 'n voorbeeld van wat Cornelissen noem die *humor van 'n volk, ten koste van 'n ander volk* (1929:vii), soos ook in die geval van Amerikaners wat Kanadese bespot of Xhosas wat Zoeloes se gebruike as lagwekkend beskryf. Prof Pieter de Bruyn beweer dat grappe in drie soorte onderverdeel kan word: grappe waar jy teenstrydigheid kry, grappe oor taboe-goed en grappe wat voortspruit uit die vyandigheid tussen sekere groepe mense (Wortley 1992:6-7). Hierdie spotprente het iets van al drie soorte grappe, maar hoort veral in laasgenoemde kategorie.

Soos in die vorige hoofstuk genoem is, het Honiball nie sy strokies gebruik om party-politieke propaganda te verkondig nie, maar hy het wel van sy strokieskarakters se bekendheid gebruik gemaak deur hulle in sy spotprente te gebruik. Hoewel Honiball en die Nasionale Pers se redaksie aanvanklik nie wou hê dat die publiek Honiball se politieke werk en sy strokies met mekaar moes verbind nie (Pienaar 1974:4), het hy tog later besef dat die gewildheid van sy strokieskarakters tot die Nasionale Party se voordeel aangewend kon word.

Hierdie karakters het geliefde kultuurgoedere geword en vir baie Afrikaanssprekendes het hulle werklike persone geword (Du Toit 1998:51; Muller 1990:322), omdat hulle daagliks in koerante en tydskrifte te siene was en omdat hul karakteristieke eienskappe welbekend was. Jakkals (soos deur Honiball geteken) was bekend as 'n onbetroubare skelm en Kaspaas as 'n windbol sonder veel substansie – wanneer Honiball hulle dus met sekere politici gelykgestel het, is bogenoemde eienskappe met dié politici vereenselwig (sien figuur 112a). Die feit dat hierdie assosiasies oor 'n tydperk van ongeveer drie dekades gemaak is nadat Fred Mouton (1977) en Johan Stapelberg (1979) Kaspaas ook in





**Figuur 112a:** Die oorspronklike spotprent deur Honiball  
(Die Burger, verjaarsdaguitgawe 31/7/1990:33)



**Figuur 112b:** Mouton se weergawe van die Kaspaas-metafoor  
(Die Burger 25/5/1977:20)



**Figuur 112c:** Stapelberg sit die tradisie voort  
(Die Burger 6/1/1979:6)



spotprente gebruik het, dui weer eens daarop dat opeenvolgende geslagte Afrikaanssprekendes Honiball se werk geken het (sien figure 112b & c). Honiball het figuur 112a reeds gedurende die veertigerjare geteken en in 1990 is dieselfde prent herdruk in 'n herdenkingsuitgawe van *Die Burger* (31 Julie).

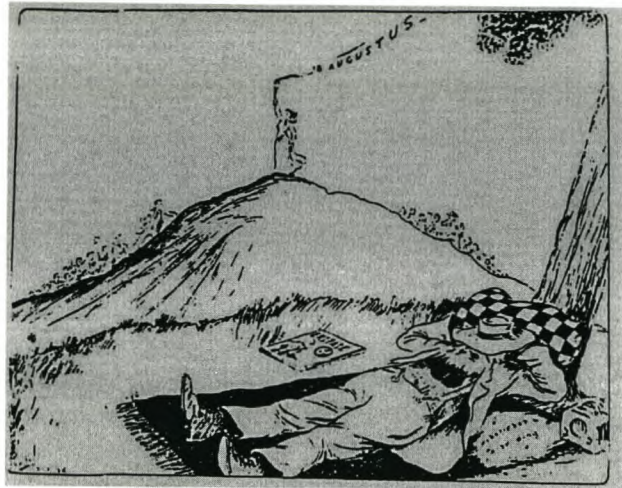
Dit blyk dat Honiball, soos sy voorganger Boonzaier, nie deur die algemene Afrikaanssprekende publiek as 'n propagandis beskou is nie, maar eerder as 'n vermaaklikheidskunstenaar. Volgens Cillié was Honiball nogtans *die bekendste persman in die Nasionale Pers se stal* (*Die Burger* 31/01/1986:4; Fourie 1983:9). Verskeie kommentators was ook van mening dat *as 'n politikus nog nie deur Honiball geteken is nie, is hy nog nie 'n politikus nie* (*Die Burger* 22/03/1977:4; *Kalender*, bylae by *Beeld* 19/2/1983:4). Sy invloed in verkiesings soos die 1954-verkiesing, waartydens hy die Nasionalistiese kieserskorps gemobiliseer het (sien figuur 113), is hoog aangeslaan by sy kollegas en politieke kenners (Beukes ea 1992b:13). Honiball is selfs na die voormalige Suidwes-Afrika gestuur om daar tydens die 1978-verkiesing vir Nasionaal-gesinde koerante te teken (mev EM Honiball 2000:onderhoud). In 1942 het hy die verkiesing in Oudtshoorn met groot sukses grafies uitgebeeld deur 'n reeks spotprente waarin volstruise, as simbole van daardie streek, prominent was (sien figuur 114) (Beukes ea 1992b:32; Schoonraad & Schoonraad 1989:8, 29).

Mouton het hierna van Honiball se pikturale metafore oorgeneem, net soos Honiball van Boonzaier se bekendste beelde oorgeneem het, soos Hoggenheimer en die wyse waarop Boonzaier sekere politici uitgebeeld het (sien figuur 115). Dit blyk dus dat kontinuïteit vir die Nasionale Pers van kardinale belang is (Beukes ea 1992b:32-33; Honiball & De Villiers 1945:gp) – Honiball en sy kollegas het daarin geslaag om met onderskeiding in hierdie behoefte te voldoen (Honiball & De Villiers 1945:gp; Muller 1990:714-715).

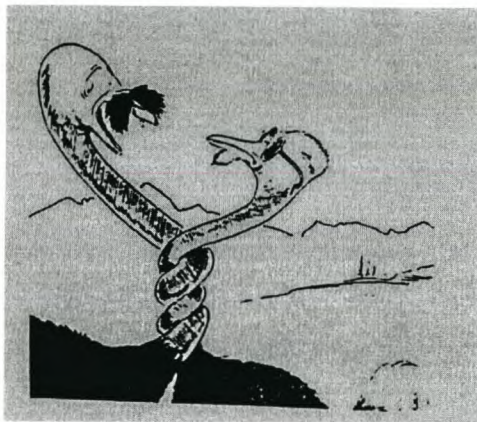
### 5.1.3 Ontleding van prente

Kloppers beweer dat die politieke spotprenttekenaar stof vir sy skeppings uit vier hoofbronne kry. Eerstens is daar politieke gemeenplase, byvoorbeeld aspekte van die ekonomie en landsverdediging (Kloppers 1990:48). Figuur 109 sinspeel op hierdie aspekte,





*Figuur 113: Meros slaap terwyl Debora roep  
(Beukes ea 1992:13)*



*Figuur 114: Honiball se uitbeelding van De Villiers  
Graaff en Albert Hertzog  
(Beukes ea 1992:32)*



*Figuur 115: Mouton gebruik Honiball se karikature in 1972  
(Beukes ea 1992:33)*



deurdat genl Smuts en die ander karakters in dié prent as 'n bedreiging vir die welsyn van Suid-Afrikaners voorgehou word.

Die tweede groep bronne is literêre of kulturele sinspeling, naamlik die verwysing na enige fiktiewe of mitiese *karakter* of verhaal uit legendes, die letterkunde of die elektroniese media (Kloppers 1990:48). Die derde groep bronne is die publiek se siening van die politikus se karakter. Eienskappe soos oneerlikheid, intelligensie en ouderdom word deur die kunstenaar aan die betrokke openbare figuur toegeken (Kloppers 1990:48). Genl Smuts is uitgebeeld as oud en dus verby sy beste jare, asook slinks (soms is hy as 'n jakkals voorgehou) en onbetroubaar (in figuur 120 word hy as 'n wolf uitgebeeld).

Die spotprenttekenaar kan sekere eienskappe aan 'n persoon toedig wat hy/sy nie noodwendig openbaar nie, maar wat die publieke mening sodanig beïnvloed dat hierdie eienskappe nogtans deel word van die sogenaamde *kollektiewe bewussyn* van die publiek. Genl Smuts het byvoorbeeld as *Slim Jannie* bekend geword, maar hoewel hy intelligent was, is die *slim* in hierdie naam eerder as *skelm* geïnterpreteer.

Die vierde hoofbron wat Kloppers noem, is sonderlinge politieke situasies van verbygaande aard, soos spesifieke verkiesingsveldtogte. Vir die lesers wat vertrou is met sodanige gebeure het die verwysings wat deur die kunstenaar gemaak is, onmiddellike trefkrag. Sodra dié gebeure egter tot die verlede behoort, is die trefkrag daarvan van verbygaande aard, oftewel tydsgebonde (Kloppers 1990:49). Die *onmiddellikheid* van politieke spotprente is terselfdertyd die sterkste én swakste eienskap daarvan, omdat dit grootliks bydra tot die tydsgebondenheid daarvan.

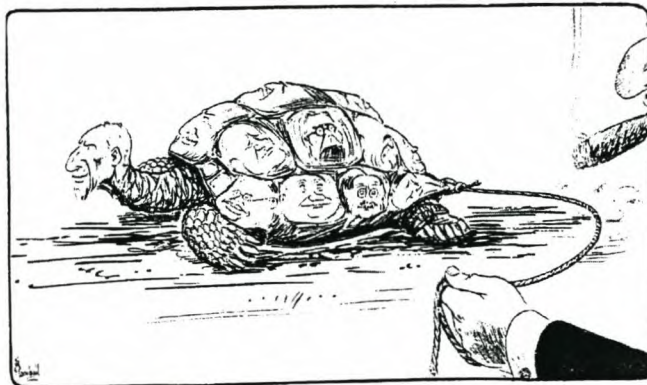
Sekere simbole soos die skilpad wat konserwatisme voorstel, is deur etlike spotprenttekenaars gebruik, sodat dit deel van die tradisie van politieke spotprentkuns geword het (sien figure 116a-c). Internasionale ikone soos die vryheidstandbeeld in New York (sien figure 117a & b) toon aan dat piktorale tegnieke oor taal- en kultuurgrense strek, aangesien beide Honiball, 'n Afrikaanssprekende kunstenaar en HE Winder, 'n



*Die skilpad as tradisionele simbool van konserwatisme*



**Figuur 116a: DC Boonzaier**  
(Kotzé 1988:171)

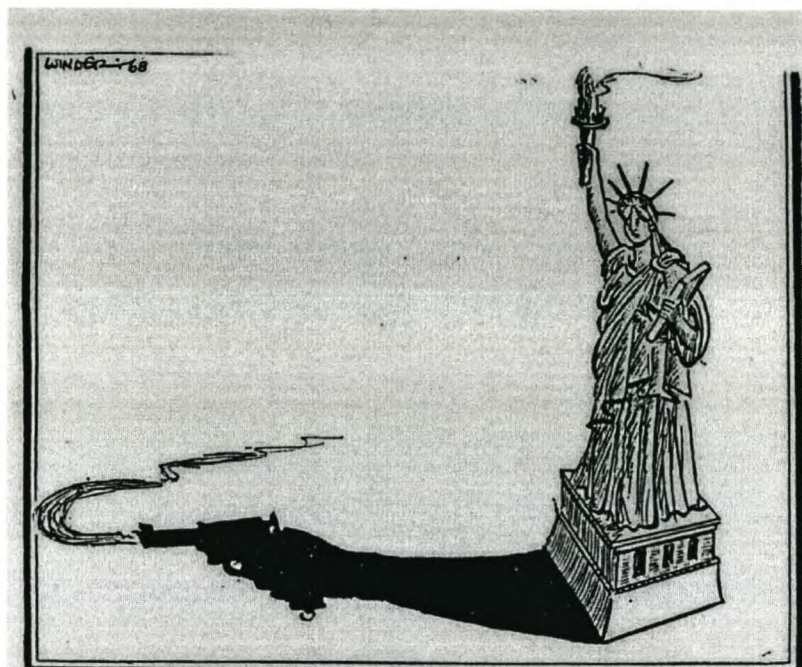


**Figuur 116b: TO Honiball**  
(Honiball & De Villiers 1945:23)



**Figuur 116c: Fred Mouton**  
(Beukes ea 1992:99)





*Figuur 117a: Die sluipmoord op ML King deur  
HE Winder uitgebeeld  
(JSGDS 119 26.R[1])*

### ***Vryheid, Gelykheid, Geweld***



*Figuur 117b: Honiball se uitbeelding van die moord op King  
(JSGDS 119 26.R[2])*



Engelssprekende kunstenaar, dieselfde simboliek aangewend het om die sluipmoord op Martin Luther King (1968) uit te beeld.

Hoewel Honiball se omvangryke oeuvre politieke spotprente nie as sodanig ontleed word nie, kan inligting wat vir die kultuurhistorikus van belang is, in die prente waargeneem word. Voorbeelde hiervan is die aanwending van fabels (sien figuur 118), of die blote suggestie van sulke fabels (sien figuur 119) om sodoende die onwaarheid en belaglikheid van 'n sekere situasie voor te stel. Selfs Bybelse verwysings is gebruik, wat daarop dui dat die lesers goed vertrouwd moet wees met *Die Bybel* om dié verwysing te begryp - die verhaal van Debora en Meros (*Die Bybel* 1957:254) is aangewend om kiesers te vermaan om te gaan stem voor dit te laat is (Beukes ea 1992b:13) (sien figuur 113).

Spreekwoorde en gesegdes word ook soms gebruik om 'n idee pikturaal uit te druk, soos die verwysing na 'n wolf in skaapklere (sien figuur 120) en [iets] is 'n turksvy (sien figuur 121). In die geval van figuur 120 is genl Smuts en sekere van sy kabinetslede herkenbaar omdat Honiball hulle reeds herhaaldelik by vorige geleenthede op 'n sekere wyse voorgestel het – die uitermate lang Piet van der Byl en Jan Hofmeyr, wat met 'n groot mond geteken word omdat hy eens gekla het oor die wyse waarop Honiball hom uitgebeeld het. Honiball gebruik 'n plattelandse milieu (die klok, skape en oop landskap) omdat hierdie milieu bekend was aan die meeste Afrikaanssprekendes van daardie tydperk (1940's).

Die spotprent getiteld *In die pas* wat in 1943 in *Die Burger* verskyn het (sien figuur 109), word deur Ken Vernon in sy boek *Penpricks: the drawing of South Africa's political battlelines*, gebruik om Honiball se vernuf as politieke kommentator te illustreer. Vernon beweer dat dié prent, soos alle briljante spotprente op verskillende vlakke werk. In die eerste plek is die titel van die spotprent dubbelsinnig, aangesien dit verwys na die dans waarmee genl Smuts besig is, maar dit beteken ook om 'n kans te waag (2000:88). Die Afrikaanssprekende leser van daardie tydperk behoort laasgenoemde betekenis te snap indien hy/sy die simboliek wat in die prent ten toon gestel word, in oënskou neem.







Die swart figuur simboliseer die kommunisme as goddelose bedreiging. Aangesien die meeste Afrikaanssprekendes behoort het tot die Christelike geloof, is 'n duiwelsfiguur onteenseglik in 'n negatiewe lig beskou. Smuts dans met dié personifikasie van boosheid en gevaar terwyl Hoggenheimer die klavier speel en Churchill dirigeer. Volgens Vernon (2000:88) het Honiball sodoende daarin geslaag om al die Afrikaner se grootste vyande in een spotprent te kombineer. Deur Smuts as 'n maer en onaantreklike ou dame voor te stel wat desperaat probeer om jonk voor te kom, suggereer Honiball dat eersgenoemde desperaat aan sy magsposisie vasklou, maar in der waarheid reeds op pad uit is. Smuts glimlag insiklik terwyl sy dansmaat op sy tone trap. Die duiwel grynsag selfvoldaan en Hoggenheimer en Churchill hou sake fyn dop met onderduimse gesigsuitdrukings.

Vernon verklaar dat dit geen toeval is dat Satan as 'n swart persoon met kaal voete uitgebeeld word nie, want dit versinnebeeld die Afrikaner se siening dat swartes ongekultiveerd en ongeleerd is – met ander woorde 'n opvatting wat tydens 'n spesifieke tydperk gehuldig is. Smuts se dansmaat pas nie in die elegante danssaal waar Smuts en sy twee samesweerders hom geplaas het nie. Die kleur swart simboliseer ook tradisioneel onheiligheid en naderende ongeluk (Kloppers 1990:36), sodat swart mense maklik met sulke eienskappe vereenselwig kan word. Hierdie soort veralgemening is gebaseer op voorveronderstellings wat spruit uit kulturele verskille. Die opvatting is dikwels tydsgebonde, sodat pikurale humor wat nou aanvaarbaar is, vir komende geslagte aanstootlik mag wees (Carrier 2000: 84).

Die Hoggenheimer-karikatuur simboliseer oordadigheid en gierigheid in 'n tydperk (die Tweede Wêreldoorlog) toe die meerderheid Afrikaanssprekendes finansiële tekort geskiet het. Die Hoggenheimer-mite is deur Boonzaier geskep nadat hy 'n Britse toneelstuk getiteld *The Girl from Kays* gesien het en een van die karakters, Max Hoggenheimer, daaruit geneem het (Shain 1981:26). In die proses het 'n skepping van Britse patrisiërkultuur deel geword van die Afrikaanse ekwivalent daarvan, hoewel Boonzaier se karakter veel langer voortbestaan het (Vernon 2000:27, 34). Vir baie lesers van *Die Burger* was hy 'n werklike persoon en eventueel het hy deel van hul kultuurgoedere geword (Muller 1990:322).

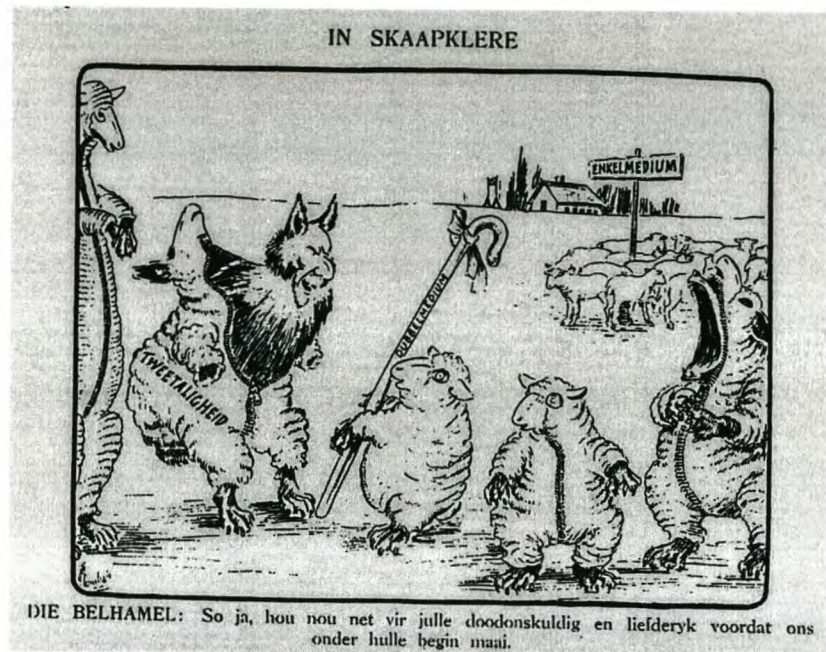


Die titel van die dansmusiek sinspeel daarop dat die Smutsregering met die vyand heul – vir baie Afrikaners was die Engelse steeds die onderdrukker, aangesien die Anglo-Boereoorlog steeds vars in hul geheue was. Churchill simboliseer Britse agterbaksheid deur eenkant, byna buite die prent te staan – met ander woorde manipulerend van agter die skerms. Sy teenwoordigheid dui op die agterdog wat bestaan het dat Smuts deur sy toedoen vir Suid-Afrika by die Tweede Wêreldoorlog betrek het. Jan Hofmeyr, Smuts se liberale raadgewer, word soos gewoonlik met 'n wydgesperde mond geteken, maar in hierdie geval gebruik Hoggenheimer Hofmeyr se mond as 'n asbak, wat daarop dui dat laasgenoemde bloot 'n gebruiksartikel is vir sy heersers.

Die spotprent is, ten spyte van bogenoemde betekenisvlakke, stilisties gesproke tog eenvoudig geteken. Te veel detail, soos 'n besige agtergrond, sal die lesers se aandag aflei van die boodskap wat die *leitmotiv* van dié spotprent en talle ander deur Honiball en Boonzaier vóór hom was, naamlik om die lesers teen Smuts en sy geesgenote te waarsku. Hoewel dit aan die lesers oorgelaat word om die afleiding te maak dat Smuts se onbevoegdheid op verraad neerkom, word voldoende leidrade verskaf om die lesers tot dié gevolgtrekking te lei. Ten spyte van die oënskynlike eenvoud, is dié prent ryk aan metafore en kan dit bestempel word as 'n *metaforiese spotprent* (Kloppers 1990:34). 'n Kenmerkende eienskap van pikturale metafore is dat dit dikwels herhaaldelik gebruik word indien dit suksesvol blyk te wees (Kotzé 1988:34; Schoonraad & Schoonraad 1989:31). *In die pas* is 'n voorbeeld hiervan, aangesien die duiwelfigure, Smuts as 'n vrou, Hoggenheimer en Churchill met sy sigaar telkens deur Honiball gebruik is.

Hierdie spotprent was een van Honiball se beste skeppings en hoewel hy nie altyd hierdie standaard kon handhaaf nie, toon dit tot waartoe hy in staat was. Omdat hy bekend was en deur oud en jonk *vertrou* is (volgens Muller), het Afrikaanssprekendes sy waarskuwings geredelik ter harte geneem. Daarom was Honiball 'n uiters effektiewe wapen in die rol van politieke kommentator. Volgens CFJ Muller was Honiball se *sewe pioniersjare van 1941 tot 1948 [...] van die betekenisvolste jare van sy lang loopbaan*, omdat hy 'n betekenisvolle bydrae tot die persgeskiedenis gelewer het. Muller beweer ook dat die Herenigde Nasionale





*Figuur 120: Smuts en sy kabinet word as  
onderduims uitgebeeld  
(Honiball & De Villiers 1945:39)*



*Figuur 121: Turksvye word gebruik as simbool van  
probleme wat ontluik  
(Honiball & De Villiers 1945:11)*



Party (HNP of Volksparty) na alle waarskynlikheid nie die 1948-verkiesing sou gewen het sonder Honiball se *propaganda* nie. Muller verklaar boonop dat Honiball se politieke spotprente ander taal- en kultuurgroepe beïndruk het, sodat daar talle van sy prente, voorsien van Engelse byskrifte, na die *State Department* in Washington, DC gestuur is (Muller 1990:719). Die omvang van hierdie verskynsel is myns insiens egter beperk. Honiball was nie 'n huishoudelike naam by Engelssprekendes nie.

Honiball se spotprente het, soos ook in die geval van ander spotprenttekenaars, die algemene denkpatrone wat deur sy tydgenote weerspieël is uitgebeeld (Dewar 1983:12), en selfs meegehelp het om hierdie denke te vorm (Dewey 1971:91; Myburgh 1989:10). Sekere gebruike wat hy reeds sedert die veertigerjare uitbeeld, soos die gewildheid van rugby in Suid-Afrika (sien figuur 122), is steeds tiperend van sy volksgenote. Honiball se spotprente word gekenmerk deur die gebruik van simboliek en oordrywing om 'n idee, boodskap of 'n mening aangaande gebeure, dinge of situasies voor te stel. Hierdie eienskappe is presies wat van suksesvolle politieke kommentators se werk verwag word (Kloppers 1990:28).

## 5.2 Sosiale Spotprente

Met *sosiale spotprente* van Honiball word bedoel al sy spotprente wat **nie-polities** van aard is. Aangesien sy spotprente gewoonlik geskep is vir publikasie-doeleindes, word gekonsentreer op sodanige prente, ongeag of hierdie prente in oorspronklike vorm is, of in gereproduseerde vorm. Die oorspronklike prente wat vir die doel van die studie ontleed is, is hoofsaaklik dié wat Honiball geskenk het aan die Dokumente-sentrum van die JS Gericke Biblioteek, Universiteit van Stellenbosch (JSGDS) en die Nasionale Afrikaanse Letterkundige Museum en Navorsings-instituut (NALN). Enkele prente is uit die privaat-versameling van mev Essie Honiball bekom, terwyl etlike gereproduseerde prente uit koerante en tydskrifte verkry is.

Spotprente en karikature wat in die besit van private persone is, is uiteraard nie almal opspoorbaar nie en daarom word sodanige prente ter syde gelaat. Die inhoud van sy spotprente is vir die doeleindes van hierdie studie van primêre belang, naamlik die uitbeelding van sy gemeenskap en die reaksie van sy gemeenskap daarop. Die vernaamste



## Rustyd



**Figuur 122:** Rugby word gebruik om 'n boodskap oor te dra  
(Die Kruithoring 19/5/1948:4)



"It all started when he swapped 'Watchdog' for 'interfering old lady dog'."

**Figuur 123a:** 'n Tipiese gedetailleerde spotprent deur Carl Giles  
(Sunday Express & Daily Express 1973:gp)



waarde van sosiale spotprente is juis die feit dat hulle die persepsies van die betrokke leserspubliek weerspieël (Cholet 1944:54; Veth 1920:2).

Pikturale humoriste soos Carl Giles en Fred Mouton (sien figure 123a & b) is bekend vir die fyn detail wat gewoonlik in hul werk voorkom. Hierdie detail laat die leser weer en weer kyk en lag vir allerlei snaaksighede wat nie met die eerste oogopslag bemerk word nie. Honiball het ook soms sodanige tekeninge geskep, soos die volblad-tekeninge waarin sy bobbejane figureer, maar in die algemeen het hy daarop gekonsentreer om 'n spesifieke idee of boodskap aan sy lesers oor te dra. Laasgenoemde inslag het beteken dat hy minimalisties te werk gegaan het – die sogenaamde *pikturale snelskrif* waarvan reeds melding gemaak is. Aangesien hierdie tegniek behels dat net die nodige informasie verskaf word, is daar gewoonlik min sprake van gedetailleerde agtergronde, sodat daar meestal nie veel inligting voorkom wat kultuurhistories ontleed kan word nie.

Die sosiale spotprente wat bespreek word, kan in twee hoofgroepe verdeel word, naamlik dié wat geskep is vir uitstallings met die doel om daar verkoop te word en dié wat gepubliseer is in nuusblaaie. Laasgenoemde groep het gereeld in *Die Burger*, *Die Huisgenoot*, *Sarie* en *Landbouweekblad* verskyn, asook die Engelse tydskrif *Fair Lady* (Du Toit 1998:39). Honiball het ook op spesiale aanvraag spotprente vir ander blaaie geteken, soos *Nuntius* en *Matieland*.

### 5.2.1 Prente vir koerante

Volgens Honiball se aanstellingsbrief (in 1936) is verwag dat hy sy *volle tyd aan die pers [...] bestee en al die werk van die verskillende afdelings [...] behartig* (Du Toit 1998:38-39). Honiball het mettertyd vir etlike nuusblaaie spotprente op aanvraag geteken, maar aangesien hy by *Die Burger* aangestel is, het hy hoofsaaklik vir dié koerant geteken.

Benewens die politieke spotprente wat Honiball vir *Die Burger* geteken het, het hy ook sosiale prente geteken wat saam met gereelde rubrieke geplaas is. Die bekendste voorbeeld van so 'n rubriek was die reeks *Goeie Maniere* wat gedurende die vyftigerjare in genoemde koerant se Saterdag-bylaag *Die Byvoegsel* (begin in 1947 en sedert 1974 bekend as *By*)





*Figuur 123b: 'n Gedetailleerde spotprent deur Fred Mouton  
(Mouton 2001:40)*



*Figuur 123c: Die reaksie op 'n sosiale flater word geïllustreer  
(Bateman 1969:gp)*

## Goeie Maniere



*Figuur 123d: Pikturale kommentaar op etiket  
(JSGDS 119 ongenommerd 1954-1955)*



verskyn het. Hierdie rubriek bied 'n oorsigtelike beeld van watter tipe gedrag op daardie tydstip sosiaal aanvaarbaar was, of nie. Hoewel die meeste van sodanige reëls van etiket steeds geldig is en as tydloos beskou kan word, kan daar steeds 'n aanduiding verkry word van prioriteite in hierdie verband.

Die talle uitbeeldings van mense wat rook (sien byvoorbeeld figure 124, 125c, 129, 130, 139, 141b, 141c en 142) dui daarop dat die praktyk algemeen aanvaarbaar was, in teenstelling met die huidige neiging. Gedurende die dertigerjare was dit byvoorbeeld taboe vir 'n dame om in die openbaar te rook (Craven 1943:9). Hoewel Honiball self nie gerook het nie, het hy nie mense wat rook geteken omdat hy 'n oordeel daaroor wou uitspreek nie, maar omdat hy 'n populêre sosiale gebruik wou uitbeeld.

Honiball se sosiale spotprente, veral dié wat spesifiek kommentaar gelewer het op die etiek, kan wel vergelyk word met die prente van die Engelse spotprenttekenaar Henry Mayo Bateman (1887-1970) (sien figuur 123c) wat bekendheid verwerf het in hierdie veld, sodat hy beskryf is as *the man who drew the twentieth century* (Bateman 1969:gp). Bateman se satire kan as opvoedkundig beskou word, aangesien lesers daarvolgens kan aflei wat korrekte etiket is, selfs al mag dit belaglik voorkom – nie net vir latere geslagte wat nie altyd verstaan waarom sekere optredes aanvaarbaar of onaanvaarbaar was tydens Bateman se lewe nie, maar selfs ook vir sy tydgenote. Dieselfde kan van talle voorbeelde uit Honiball se oeuvre gesê word.

Die doel van die spotprente in *Goeie maniere* was nie slegs om die lesers se aandag na die rubriek te trek nie, maar ook om idees of boodskappe te illustreer wat die skrywer van die rubriek aan hulle wou oordra (sien figuur 123d). Soms het hy van teks gebruik gemaak om 'n meer abstrakte idee oor te dra, terwyl dit in ander gevalle nie nodig was om woorde te gebruik nie. Die moraliserende toon van dié boodskappe is versag deur die humoristiese luim wat deur die prente geskep is. Veral jonger lesers het nie die didaktiese inslag van hierdie rubrieke as sodanig ervaar nie, maar eerder die humor daarin geniet. Terselfdertyd het Honiball voordeel getrek uit die feit dat sy naam en werk vereenselwig is met moreel-verhewe sentimente soos dié verkondig deur *Goeie maniere*.



Vir geslagte Afrikaanssprekendes het Honiball goeie sedes verpersoonlik weens die feit dat hy in die meeste nuusblaaie wat deur hulle gelees is, juis dít verkondig het. Hy het ordentlikheid (sosiale prente) en Afrikanernasionalisme (politieke prente) voorgestaan, asook tipies-Afrikaanse verhale aan hulle kinders vertel (strokies). Bowenal het hy hulle gehelp om na hulself te kyk en te lag op 'n skynbaar onskuldig-skadelose wyse. Op dié manier het Afrikaners vir hulself gesê: *Kyk, die wêreld veroordeel ons oor ons rassebeleid, maar duidelik is ons nie so sleg nie; intendeel, eintlik is ons snaaks en heeltemal normaal* (prof PW Grobbelaar 1999:onderhoud).

Soos Langenhoven, was Honiball se openbare beeld dié van 'n man vir en van die volk, geliefd deur sy mense omdat hulle met hom kon identifiseer en hulle inderwaarheid soos hy wou wees. Hierdie beeld was geloofwaardig juis omdat dit outentiek was - Honiball het valsheid verafsku (mev EM Honiball 2001:onderhoud; mnr J Honiball 2002: onderhoud).

### 5.2.2 Prente vir tydskrifte

Honiball het spotprente vir *Die Landbouweekblad* (later *Landbouweekblad*) geteken, soos verlang deur die redaksie, byvoorbeeld by die inhoudsopgawe van elke uitgawe (24/10/1967:7) en onder die opskrif *Laat nuus* (2/7/1974:105). Hy het ook tekeninge gemaak vir die rubriek. *Soos ek dit sien* (6/9/1955:3). Honiball het soms, soos in die geval van sy politieke spotprente, van sy bekende strokieskarakters in die spotprente gebruik om 'n spesifieke idee meer doeltreffend oor te dra (sien figuur 124).

Die eerste rubriek waarvoor Honiball spotprente geteken het in bogenoemde tydskrif, was getiteld *Runnik effe* deur *Oom Jurie*, later bekend as *Jurie Losper*. Met hierdie tekeninge het Honiball dus 'n ander skrywer se werk op humoristiese wyse geïllustreer. Die prente was wel spotprente in eie reg, aangesien Honiball self die uitleg daarvan gedoen het. In teenstelling met sy politieke spotprente het Honiball nie in hierdie geval as deel van 'n span joernaliste besluit oor wat in die betrokke spotprente uitgebeeld word nie. Hy het slegs vanaf 9 Februarie 1955 tot 21 Junie van dieselfde jaar met *Losper* saamgewerk voordat *Runnik effe* ten einde geloop het. Honiball het aanleg getoon vir hierdie soort werk, want sy spotprente het byval gevind by die lesers (mev EM Honiball 2001:onderhoud).





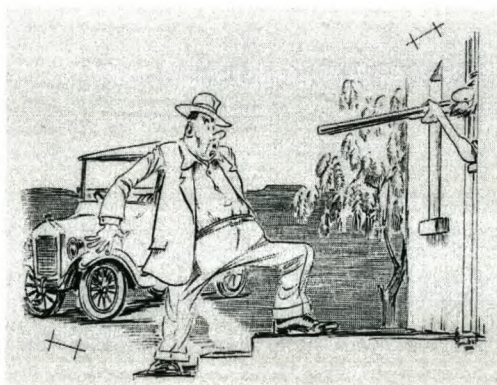
#### SONTREKKER

Na aanleiding van dr. J. I. Bruwer, Direkteur van die Afdeling Landbou-Ingenieurswese, se pleidooi op die Landboukonferensie '77 dat Suid-Afrika sy son-energie moet benut om olieprobleme op te los.

*Figuur 124: Strokieskarakters (Oom Kaspaas en Nefie) word in 'n spotprent gebruik (Landbouweekblad 28/1/1977:97)*



*Figuur 125a: 'n Minimalistiese voorstelling van 'n motorfiets (JSGDS 119 LS.2 [67])*



*Figuur 125b: 'n Meer gedetailleerde voorstelling van 'n motor (JSGDS 119 LS.2 [88])*





**Figuur 125c:** 'n Minimalistiese voorstelling van 'n sportmotor  
(JSGDS 119 LS.2[16])



**Figuur 125d:** 'n Minimalistiese voorstelling van openbare vervoer  
(JSGDS 119 BS [37])



**Figuur 126:** Die eerste prent wat Honiball vir  
By die Opsitkers geteken het  
(Beukes ea 1990:373)



Skaars drie maande nadat Honiball se verbintenis met *Runnik effe* beëindig is, het hy begin om spotprente te teken vir die rubriek vir penmaats getiteld *By die opsiters*, op versoek van *Manie*, die skrywer daarvan (*Die Landbouweekblad* 1/12/1960:146). Hierdie verbintenis het 'n instelling geword wat vanaf 27 September 1955 (Beukes ea 1992b:373) (sien figuur 126) tot 16 Julie 1974 geduur het (*Landbouweekblad* 16/7/1974:67).

Honiball se spotprente het lesers van *Die Landbouweekblad* genoop om dié rubriek te lees, selfs al was hulle nie geïnteresseerd daarin om deel te neem aan die briewewisseling nie. Honiball het dus daarin geslaag om lesers se belangstelling sodanig te prikkel dat hulle die briewe gelees het om uit te vind met watter een hy die spot gedryf het (Fourie 1983:9). Volgens JC (Skakel) Kriek, 'n voormalige redakteur van *Die Landbouweekblad*, het Honiball die vermoë gehad om 'n spesifieke sin in 'n brief *grafies doeltreffend* uit te beeld (*Die Burger* 22/2/1990:1). Hierdie spottery was weer eens nie venynig nie, soos van Honiball verwag kan word. 'n Kenmerk van dié spotprente is dat hoewel hulle aansluiting vind by die betrokke briewe, hulle ook individueel as unieke spotprente geniet kan word.

Honiball se prente het *By die opsiters* landwyd bekend gemaak (Beukes ea 1992b:372) en letterlik 'n sosiale funksie verrig deurdat talle mense met mekaar kontak gemaak het via dié rubriek. In die proses het Honiball hofmakery as kulturele aktiwiteit oor 'n tydperk van negentien jaar uitgebeeld deur middel van pikturale humor. Honiball het ook spotprente vir ander tydskrifte geteken, soos dié wat aangevra is deur die redaksie van *Die Huisgenoot* (sien figuur 129).

### 5.2.3 Prente vir uitstallings en ander doeleindes

Soos genoem, het Honiball ná sy amptelike aftrede weer begin spotprente skep ten einde sy pensioen aan te vul. Sodanige spotprente was bedoel om by uitstallings verkoop te word en nie om enige sosiale funksie te vervul deur satiriese boodskappe of teregwysings aan die publiek oor te dra nie. Hierdie prente was bedoel om esteties aanskoulik te wees en is ook tegnies gesproke van Honiball se beste werk. Aangesien die prente geskep is om soos skilderye gehang te word, het Honiball 'n aantal daarvan in kleur geteken, sodat dit meer



ekspressief is as die meerderheid van sy monochroomtekeninge. Hy het hoofsaaklik gefokus op sy bekende strokieskarakters, veral die bobbejane van die *Adoons-hulle*-reeks.

Hy het nie strokies vir uitstallings geteken nie, maar wel soms reekse spotprente, bestaande uit opeenvolgende prente. Aangesien elkeen van hierdie prente onafhanklik van mekaar as afsonderlike spotprente beoordeel kan word, is hulle nie strokiesprente nie (sien figure 153a-e). Volgens Lategan het hierdie prente nie onderskrifte benodig nie, want die kykers kan die *werklikheidsituasie herken* sonder 'n verduideliking (JSGDS 119 Toespraak: Lategan 1989).

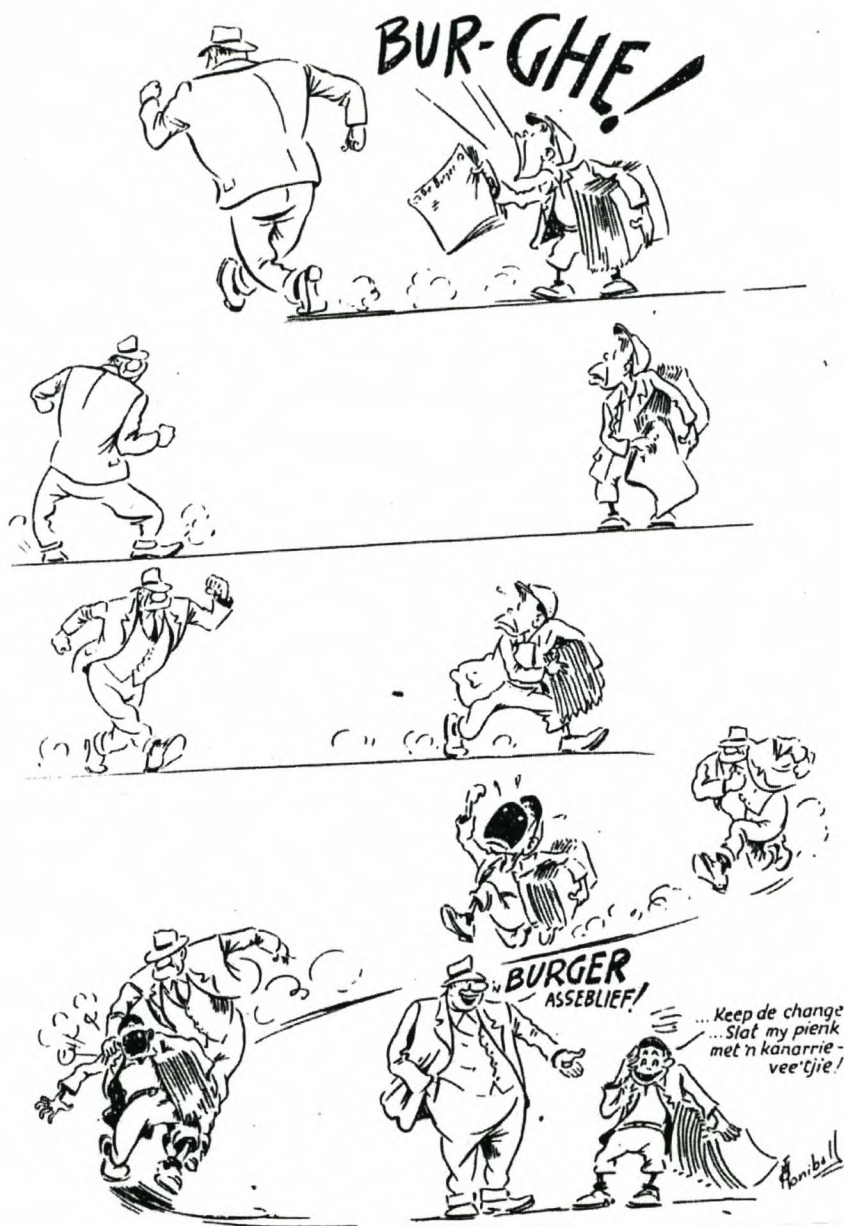
Honiball het 'n aantal spotprente geteken vir die versameling wat hy aan Nasionale Pers geskenk het (sien hoofstuk 7), asook 'n seldsame strokie sonder enige paneelomlynings (sien figuur 127). Die suksesvolle uitvoering van laasgenoemde werkie bewys dat hy in staat was om 'n idee oor te dra sonder om van woordteks gebruik te maak. Hierdie versameling werke is uniek in die sin dat dit die enigste prente is wat spesifiek deur hom geskep is om permanent uitgestal te word (mev EM Honiball 2002:onderhoud).

Honiball het dikwels spotprente geteken vir organisasies soos die Departement van Natuurbewaring (sien figuur 128) om die publiek se ondersteuning vir 'n verdienstelike saak te vra. Sodanige prente kon gewoonlik deur middel van posbestellings bekom word. Die Montagu Museum is 'n instansie wat reproduksies van sy werk direk aan die publiek verkoop, in samewerking met TO Honiball Promosies. Hy het ook prente vir advertensies, almanakke en so meer geskep, gewoonlik met 'n humoristiese inslag (mev EM Honiball 1999:onderhoud) (sien figuur 129).

#### **5.2.4 Ontleding van prente**

Honiball se spotprente (ook politieke spotprente) kan onderverdeel word in dié met byskrifte of dialoog en dié daarsonder. Eersgenoemde tel in die minderheid wat die gepubliseerde werk betref, terwyl die prente wat hy vir uitstallings geteken het, meestal sonder geskrewe teks is. In die eersgenoemde groep se geval kan kultuurelemente soos naamgewing en gesegdes geïdentifiseer word.





**Figuur 127:** 'n Strokie wat as 'n spotprent bedoel word  
(JSGDS 119 Pe 51.19)





*Figuur 128: 'n Opvoedkundige spotprent*  
(Goosen 1985:10)



*Figuur 129: 'n Spotprent vir advertensiedoeleindes*  
(JSGDS 119 ongenommerd)



Aangesien Honiball hoofsaaklik pikturale humor geskep het, het hy klem gelê op komiese aspekte soos lagwekkende situasies, gesegdes en uitdrukkings, eerder as realistiese afbeeldings van geboue, voertuie ensovoorts. Soos genoem, het hy gewoonlik onder die druk van spertye gewerk, terwyl sekere konvensies van pikturale humor ook 'n rol speel ten opsigte van watter entiteite pikturaal uitgebeeld word, al dan nie – Honiball het gewoonlik verkies om 'n minimalistiese styl te implementeer eerder as om sy prente te belaa met detail (sien figuur 127).

Sekere prente het wel heelwat detail bevat sodat daar in sodanige gevalle kultuurhistoriese inligting beskikbaar mag wees (sien figuur 130). In sommige gevalle is geselekteerde voorwerpe in detail geteken, terwyl ander voorwerpe slegs gedeeltelik geteken is, byvoorbeeld die stoof in figuur 131, wat ook 'n tafel of kas kon wees, behalwe vir die feit dat daar stoom uit die pot trek, wat suggereer dat daar hitte en dus 'n stoof betrokke is.

Bogenoemde spotprent is nie bedoel om kultuurhistoriese inligting oor te dra nie, maar eerder om 'n spesifieke situasie of handeling uit te beeld. Dit is tipies van die prente wat Honiball vir *By die opsitkers* geteken het en daarom ressorteer dit wel by lotstye (hofmaak en huwelik) onder die afdeling *geestelike kultuur*. Figure 133 en 134 beeld ook situasies uit wat mense in 'n huishouding mag ervaar. In die geval van figure 131 en 133 is die situasie omgekeerd van wat normaalweg in 'n huishouding verwag word en daarom, omdat dit as absurd beskou word, is dit lagwekkend. In die geval van figuur 134, herken die meeste mense die uitgebeelde situasie en kan hulle daarmee identifiseer. Pikturale humoriste maak staat op die verskynsel dat mense hulself in elke pikturale afbeelding *insien* - die *gestalt*-verskynsel (Badenhorst 1997:57, 62; McCloud 1994:33) – só sal baie vroue wat die betrokke situasie herken, haarself in die prent sien, terwyl mans hul vrouens daarin sien. Die kyker lag nie net vir die situasie nie, maar ook oor hoe hy of sy self uitgebeeld word.

In die geval van figuur 132 is elke voorwerp in die prent realisties geteken, wat 'n aanduiding is dat dit nie bedoel is as pikturale humor nie - alles is ook doelbewus in verhouding geteken, sonder 'n ooglopende fokuspunt, in teenstelling met die losser styl wat in figuur 131 merkbaar is. In die geval van laasgenoemde prent is die man se hare en broek,





**Figuur 130:** 'n Gedetailleerde volblad-spotprent  
(Die Huisgenoot 22/11/1974:49)

**Figure 131-134** Verbeeld huishoudelike situasies



**Figuur 131:** (JSGDS 119 LS.2 [52])





**Figuur 132:** (JSGDS 119 HS [13])



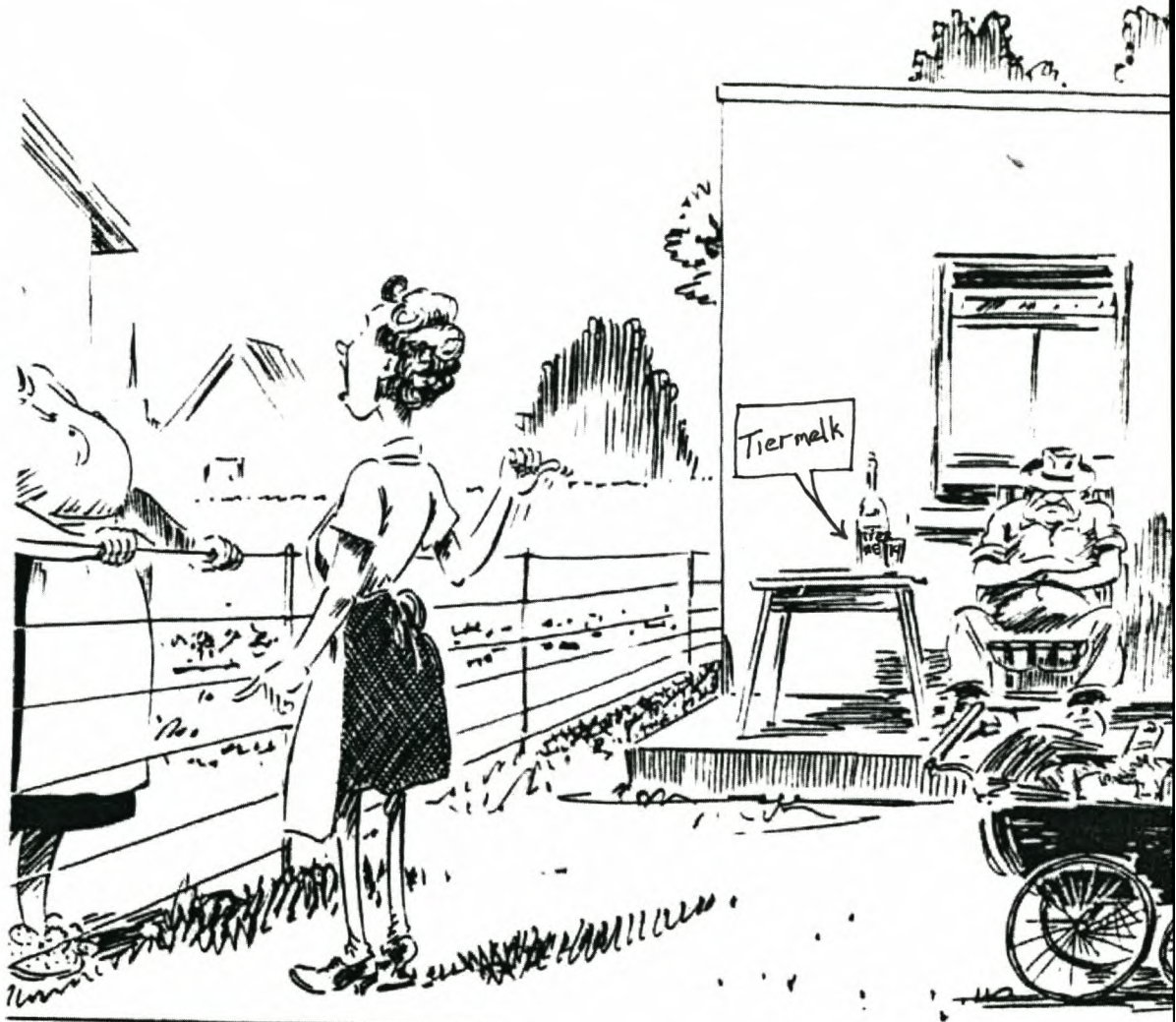
**Figuur 133:** (JSGDS 119 LS.2 [84])



**Figuur 134:** (JSGDS 119 HS [10])



*Figure 135-136 verwys na Afrikaanse gesegdes*



***Figuur 135:** Sterk drank word tiermelk genoem (soos geskryf op bottel)  
(JSGDS 119 LS.1 [69])*



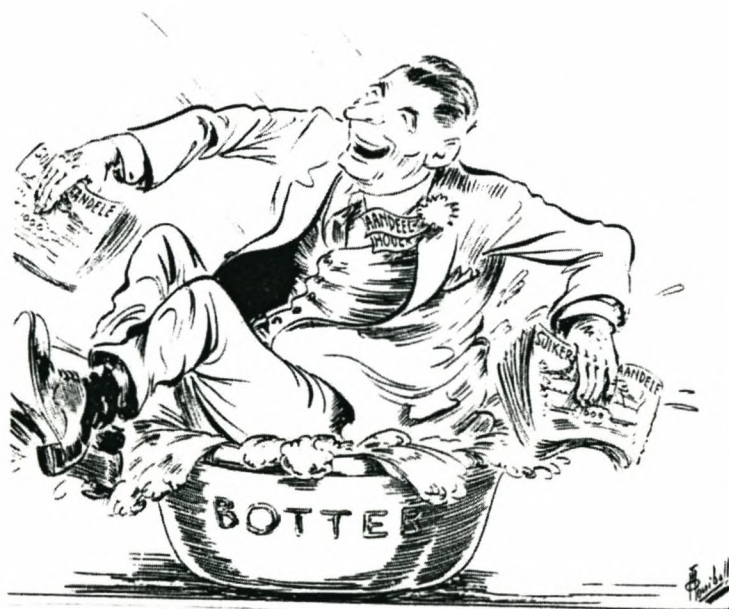
asook die pot waarmee hy werk, donkerder geteken. Dit verseker dat hy meer opmerklik is en dat die leser eerste na hom kyk, waarna die kyker na die res van die prent kyk. Sodoende vertoon die man nie slegs nader aan die kyker en dus op die voorgrond van die prent nie, maar is daar ook 'n sterk kontras tussen die man, wat hard aan die werk is – volgens sy liggaamshouding en die sweetdruppels bokant sy kop - en die vrou, wat die teenoorgestelde doen.

Figuur 135 beeld ook 'n situasie uit wat pikturaal kommentaar lewer op die huwelik tussen die man en vrou in dié prent. Die leser hoef nie te weet wat die vrou aan haar buurvrou vertel om af te lei dat sy iets negatief van haar slapende man sê nie. Aangesien die baba melk drink en daar *tiermelk* op die man se bottel geskryf is, maak sy tref klaarblyklik 'n vergelyking tussen die man en die baba.

Onder die afdeling van geestelike kultuurelemente word onder andere ook gekyk na volkstaal, waaronder naamgewing, segswyses en uitdrukkings ressorteer. Hierdie inligting word meestal verkry van die meegaande teks (in gevalle waar daar wel teks voorkom), maar 'n spreekwoord soos *in die botter val*, kan ook sonder die geskrewe woord uitgebeeld word (sien figuur 136). Die vermenging van Afrikaans en Engels (sien figure 127, 133, 145, en 146) en woorde wat slegs uit 'n sekere tydperk en/of gelokaliseerd voorgekom het (sien figuur 145), kom ook voor in meegaande teks. Voorbeelde van naamgewing kom dikwels voor in Honiball se strokies. Daar is ook ander voorbeelde van taalverskynsels soos *daktyl* vir *ducktail* (sien weer figuur 145) en *tiermelk* vir alkoholiese drank (sien figuur 135).

Sekere prente is belaaï met voorbeelde van volkstaal, soos figuur 129, wat gesegdes soos *alla mapstieks*, segswyses soos *doer* (in stede van *daar*), *gasteel* (in plaas van *gesteel*) en *fambriek* (eerder as *fabriek*) bevat, terwyl *champagne* as *sjempyn* (volksetimologie) uitgespreek word. In hierdie geval is weer eens slegs die nodigste agtergrond geteken sodat die leser begryp wie en wat uitgebeeld word en waar en wanneer dit afspeel. Ter wille van humoristiese oorwegings is die historiese tydperk verwring, want geen wynbou of fabrieke





*Figuur 136: Voorspoed word allegories voorgestel  
(JSGDS 119 LS.1 [33])*



van enige aard het immers met Jan van Riebeeck se aankoms in Suid-Afrika bestaan nie. Dit word aanvaar dat die leser dit sal weet, asook dat die *Baas Jan* inderdaad veronderstel is om Van Riebeeck te wees. Die gebruik van die aanspreekvorm *baas* gee ook 'n aanduiding van die tydperk waarin die tekening gemaak is, maar nie van die tydperk waarin die getekende toneel veronderstel is om af te speel nie, aangesien dit destyds 'n ander betekenis gehad het – dit was nie gekoppel aan rasse-oorheersing nie, maar eerder aan 'n rangstelsel, soos *baasseeman* (Sleigh 1993:gp).

Die sentrale grap in die spotprent-cum-advertensie is dat *Monis* kastig reeds voor al sy mededingers goeie wyn geproduseer het – selfs so lank terug as vóór Van Riebeeck se aankoms. Hierdie prent is suksesvol as 'n spotprent, aangesien beide die teks en die tekening lagwekkend is, terwyl dit ook die kommersiële boodskap waarvoor dit in die eerste plek geskep is, suksesvol oordra. Die prent toon ook 'n algemeen-aanvaarde opvatting van die sewentigerjare, naamlik dat 'n sekere Suid-Afrikaanse groep geneig was tot diefstal – 'n konsepsie wat waarskynlik wel sedert Van Riebeeck se tyd ontstaan het weens botsings wat grootliks aan kultuurverskille toegeskryf kan word. Laasgenoemde prent sou vandag as oudmodies en aanstootlik beskou kan word en sou nie hedendaags gepubliseer word nie, uit hoofde van die huidige politieke klimaat. Gedurende die vyftigerjare toe dit geskep is, is dit deur die meerderheid (Afrikaanse) lesers as onskadelike humor ervaar (mev EM Honiball 2001:onderhoud).

Vervoermiddels word dikwels uitgebeeld, hoewel nie altyd enigsins realisties nie (sien figuur 125c), terwyl die min detail wat in ander gevalle gewys word (sien byvoorbeeld figure 125d en 144), tipies is van pikturale humor in die algemeen – in sodanige gevalle word dit van die leser verwag om deel te neem aan die kommunikasieproses tussen leser en kunstenaar. Die leser se deelname kom daarop neer dat hy/sy self die ontbrekende lyne *invul* (Kannemeyer 1997:18; McCloud 1994:67). Figuur 125d maak staat op die leser se ondervinding om die binnekant van 'n bus te herken. In ander gevalle verskaf Honiball genoeg detail sodat 'n sekere voertuig herkenbaar is as byvoorbeeld 'n trekker (sien figuur 124), of selfs genoeg kenmerke om die ouderdom van 'n spesifieke voertuig te kan bepaal (sien figuur 125b).





*Figuur 137: 'n Voorbeeld van situasiehumor*  
(JSGDS 119 BS [32])



*Figuur 138: Die telefoon en slaappak verwys  
na die vyftigerjare*  
(Die Byvoegsel 30/10/1954:23)



Figuur 137 is 'n voorstelling van 'n hysbak vol mense. Die doel van die tekening is nie om die fisiese eienskappe van 'n spesifieke soort hysbak uit te beeld nie, maar eerder om die komiese sy van 'n spesifieke situasie (situasiekomedie) voor te stel. Nogtans kan afgelei word dat hierdie toneel afgespeel het toe hysbakke opvoubare veiligheidshekke gehad het, 'n hysbakoperateur gebruik is en mans en dames algemeen hoede gedra het – met ander woorde ongeveer gedurende die vyftigerjare. Honiball het ook gedurende dié dekade baie sulke prente geteken vir nuusblaie.

Figuur 138 beeld blykbaar ook 'n toneel uit die vyftigerjare uit, aangesien die telefoon en slaappak uit daardie tydperk dateer. Die telefoontafeltjie en muurhorlosie weerspreek nie dié aanname nie, maar kan uit nie maklik gedateer word nie weens die minimalistiese style daarvan. Dit mag egter ook wees dat Honiball bloot die eenvoudigste afbeeldings gemaak het om tyd te bespaar of om genoeg ruimte te hê vir die meegaande byskrif. Figuur 139 wys min aangaande die geboue, terwyl die straatplan nie sigbaar is nie, maar die damesmodes dui op die sestigerjare. Figuur 140 se kleredrag, veral die skoeisel van die twee persone dui weer eens dat die tekening waarskynlik gedurende die vyftiger- of sestigerjare gemaak is. Ook die stoel en naaimasjien dui op 'n tydstop vóór die tagtigerjare. Nogtans is die feit dat mevrou Essie Honiball self hierdie tekeninge gedateer het as tussen 1950 en 1974, die enigste werklike bewys van watter tydperk hier ter sprake is (JSGDS 119.H.S.[5]).

Figuur 141a dui op modes wat deur Engelssprekende Natallers gedra is – die riksja en piesangboom suggereer die milieu, terwyl die man se uitstaan-tande ('n *tipe*-karikatuur, soos *Jones van Ben, Babsie en familie* deur die Stevense) (sien figuur 141b) en die hoogdrawende uitdrukking van die dame met haar *colonial* uitrusting aandui dat hulle lede van die sogenaamde *last outpost* is. Die man het die soort uitrusting aan wat vereenselwig word met die tipiese moderne Britse landheer. Hierdie tekening is 'n voorbeeld van hoe die Afrikaanssprekende op daardie tydstop aan hulle Engelstalige landgenote gedink het – byna meer Brits as die Britte self.

Wanneer gelet word op die kleredrag van Honiball se karakters, is dit opvallend dat dit sy doel was om 'n idee op 'n humoristiese wyse oor te dra en nie om realistiese beelde te skep nie. Figuur 132 is ingesluit om aan te toon dat hy wel realistiese illustrasies geteken het en





**Figuur 139:** Die minirokke dui op die sestigerjare  
(JSGDS 119 LS.2 [69])



**Figuur 140:** Die naaimasjien en kleredrag dui  
op die vyftigerjare  
(JSGDS 119 HS [5])





***Figuur 141a:** Die riksja en palmboom verwys na KwaZulu-Natal  
(JSGDS 119 BS [2])*



***Figuur 141b:** 'n Karikatuur van 'n Engelsman  
(Tydskrif-Rapport 14/4/2002:20)*





*Figuur 141c: 'n Spottende uitbeelding van 'n modeparade  
(JSGDS 119.8)*



dat daar 'n duidelike onderskeid getref kan word tussen spotprente en illustrasies. Die inhoud van die kombuis in figuur 132 is só geteken dat elke voorwerp herkenbaar is, terwyl daar geen teken van humor in hierdie byna kliniese tekening is nie.

Figuur 141c bevat 'n verskeidenheid van uitrustings wat noukeurig geteken is, maar duidelik 'n humoristiese inslag het. Sekere van hierdie uitrustings is verteenwoordigend van werklike klere-ontwerpe, maar waar die persoon heel links 'n romp dra wat uit die 1950's kan wees (Howell 1976:224-233), is die persoon heel regs duidelik oudmodies. Sommige uitrustings is dalk geïnspireer deur werklike modegiere en ander is bloot absurde kostuums. Met laasgenoemde maak Honiball dit duidelik dat hy spot met die konsep van modes en modeparades. Die doel van hierdie tekening, wat dien as 'n voorbeeld van spotprente oor die algemeen, is om te satiriseer. Die kultuurhistorikus kan gewoonlik die **tydgees** peil deur na sodanige prente te kyk, maar fisiese afbeeldings van modes en style kan nie summier aanvaar word as verteenwoordigend van 'n spesifieke tydperk nie.

Voedsel en eetgewoontes word ook uitgebeeld en soms, soos in die geval van figuur 142 kan 'n tipies-Afrikaanse gebruik, in hierdie geval vleisbraai, geïdentifiseer word. Ander gevalle, soos figuur 143 is nie uitkenbaar as noodwendig eg-Afrikaans nie. Figuur 144 is 'n voorbeeld van tipiese lekkernye wat volks- of streeksgebonde is. Honiball beeld die onderskeie persone uit soos hy hulle sien, maar omdat spotprente net effektief is as hulle deur die lesers verstaan word, kan aanvaar word dat hy dié tipe karikature gebruik het omdat hy van mening was dat sy lesers ook Indiërs, Russe en so meer soos hy sien en dus sy voorstellings sal verstaan.

Honiball het soms meer realisties geteken (sien figuur 145) as in ander gevalle (sien figuur 146). In albei hierdie prente het hy beeste geteken, maar by eersgenoemde is die beeste meer realisties, veral die koei, terwyl die kalf doelbewus komies uitgebeeld word omdat hy die fokuspunt van die grap is – die uitlating deur die wurm is op hom gerig. Selfs al was daar geen teks ingesluit nie, sou die kalf met sy kordaat houding snaaks lyk, veral in vergelyking met die koei, maar die prent is minder snaaks sonder die teks, wat die lesers op die kalf se *haarstyl* attent maak. Die term *ducktail* is egter streek- en tydgebonde en daarom sal die grap nie vandag, sowat vyftig jaar ná die skepping daarvan, wye trefkrag hê nie.





**Figuur 142:** Die voedsel en drank is tipies Afrikaans  
(JSGDS 119 BS [17])



**Figuur 143:** Hierdie toneel kan in enige Westerse land afspeel  
(JSGDS 119 LS.2 [8])



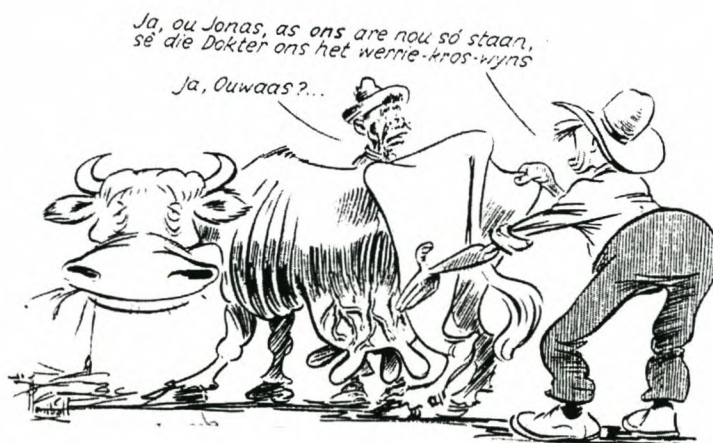


**Figuur 144:** Etniese karikature met tipiese voedsel en dranksoorte (JSGDS 119 LS.1 [28])





**Figuur 145:** Die koei is realisties geteken, terwyl die kalf 'n karikatuur is (JSGDS 119 LS [18])



**Figuur 146:** Die koei is in die high cartoon styl geteken (JSGDS 119 LS [1])



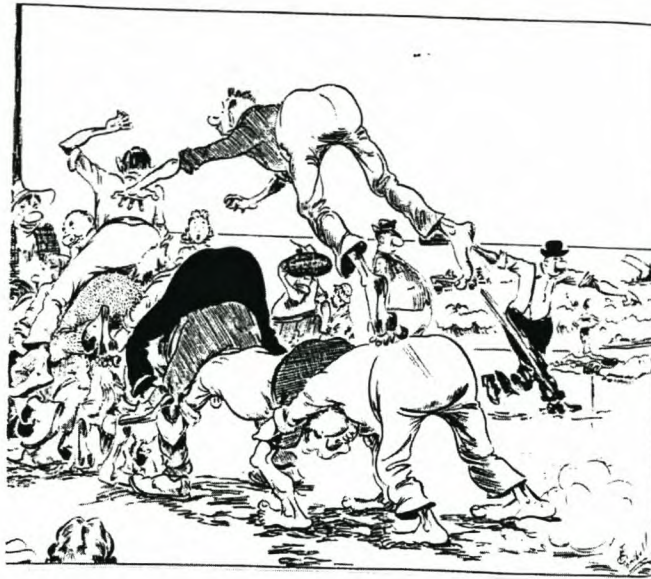
Sport en tradisionele spele kan deur middel van spotprente treffend uitgebeeld word, ten spyte van die element van oordrywing wat teenwoordig is - figuur 147 toon hoe mense bok-bok en jukskei speel. Hoewel die mense komies uitgebeeld word met groot ronde neuse in die tipiese styl van pikturele humor, is die aktiwiteite waaraan hulle deelneem realisties genoeg voorgestel om dit te herken. Honiball het dikwels spotprente geteken met rugby as tema, want die spel is nie slegs as sy volk se nasionale spel bekend nie, maar die gebeure op en om die speelveld bied talle moontlikhede vir humorskepping. Figuur 130 is 'n satiriese uitbeelding van die gedrag van toeskouers by 'n wedstryd en hoewel bobbejane gebruik word om die rol van toeskouers te speel, kan enigeen wat 'n rugbywedstryd ervaar het, aanklank vind by dié toneel.

Figuur 148 is 'n sarkastiese kommentaar op 'n komende intervarsity tussen die Universiteit Stellenbosch (Maties) en die Universiteit van Kaapstad (Ikeys). Die tradisionele kleredrag van die rasieler, spelers en die destydse universiteitskleurbaadjie van Stellenbosch is uitkenbaar, selfs al is die tekening monochroom. In figuur 149 verskyn Kaspaas in 'n kostuum wat die rugbytrui van die Ikeys voorstel. Ta' Engeltjie se kleredrag kom ooreen met dié van die Maties. Sy jaag die oom met 'n rietbesem, wat tipies is van hulle handelinge in die strokiesreeks waarin hulle figureer, maar in hierdie geval is daar simboliek in die prent, aangesien die intervarsity-blad van die Maties bekend staan as *Die besem*. Honiball se betrokkenheid by intervarsities is 'n aanduiding van die belangrikheid van dié geleentheid in die sosiale lewe van Afrikaanssprekendes en in die besonder in die studentekultuur op daardie tyd.

Kleurprente was, soos genoem, in werklikheid aanvanklik 'n keur uit die beste spotprente deur Honiball en later skeppings wat spesiaal vir uitstallings bedoel is. Hierdie prente kan beskou word as 'n goeie aanduiding van watter aangeleenthede Honiball graag wou aanraak, aangesien hy nie in hierdie tydperk van sy lewe deur werkgewers voorgesê is oor wat hy mag teken, of nie.

Figure 150a-c is 'n karikatuur van 'n vioolspeler en nie 'n spotprent (met ander karakters en herkenbare agtergrondvoorwerpe) soos die meeste van Honiball se ander kleurprente





*Figuur 147: Bok-bok en jukskei word uitgebeeld  
as boeresport-aktiwiteite  
(JSGDS 119 LS.1[4])*



*Figuur 148: Intervarsity word gesatiriseer  
(JSGDS 119.8)*



nie. Aangesien hy so min karikature vir uitstallings en boonop in kleur geteken het en die prent tiperende eienskappe van sy werk toon, word dit hier bespreek.

Honiball het verkies om eenvoud en improvisasie, wat gewoonlik met armoede gepaard gaan, eerder as swier en rykdom uit te beeld. Hierdie prent is geen uitsondering nie. Die vioolspeler is dus nie 'n lid van 'n filharmoniese orkes met blink skoene en 'n Stradivarius nie, maar 'n straatmusikant, soos die hoed en muntstukke aandui. Hy het steeds dieselfde uitdrukking van inlewing in sy musiek as 'n gevierde meester, ten spyte van sy gelapte broek, selfgemaakte instrument en verslete baadjie. Pikturale humor leen hom tot eenvoud (Kloppers 1990:32; Kotzé 1988:31), sodat dit ook op daardie punt aanpas by Honiball se lewensuitkyk en persoonlikheid (mev EM Honiball 2000:onderhoud). Die feit dat sy werk gewild was by sy tyd- en volksgenote is 'n aanduiding dat die meeste van sy lesers eenvoud, eerder as oordadigheid verkies het.

Honiball slaag daarin om die figuur se **menslikheid** uit te beeld, hoewel hy 'n mens in 'n bobbejaanlyf is, wat weer op sy beurt in 'n mens se klere uitgedos is. Die liggaamshouding en gesigsuitdrukking is herkenbaar as menslik, hoewel dit moontlik mag wees dat 'n bobbejaan ook geleer kan word om so op te tree. Dit is egter ironies dat die uitgebeelde aktiwiteit ook deur mense aangeleer moet word. Aangesien dit nie vir die kyker moontlik is om die musiek te hoor nie, is die kwaliteit daarvan onbekend en daarom is dit moontlik dat 'n mens óf 'n bobbejaan met dieselfde motoriese aksies wat uitgebeeld word, ewe swak of goeie musiek kan voortbring. Al neem 'n mens dan dieselfde houding in, kan hy net soveel nonsens aanjaag as 'n bobbejaan. Die verskil tussen mens en bobbejaan, soos deur Honiball voorgestel, is min.

Die vioolspeler is bruin gekleur, anders as die bobbejane in figure 151 en 152a, wat blykbaar 'n aanduiding is dat Honiball 'n bruin man as model vir sy spotprent gebruik het. Dit is bekend dat hy gewoonlik beelde en verhale geskep het wat gebaseer is op werklike gebeure en/of persone en dat hy die eenvoud en humor van bruinmense waardeur het (mev EM Honiball 2000:onderhoud). Die algemeen-menslike houding, kleredrag en die aktiwiteit van musiekmaak is weer eens 'n aanduiding van die ooreenkomste tussen mense van verskillende rasse, kultuurgroepe of denominasies.



Die anonimiteit van Honiball se bobbejaankarakters beteken dat hy met mense van enige groep kan spot, sonder dat bewys kan word dat hy spesifiek op sodanige groep kritiek lewer. Hierdie toedrag van sake is besonder voordelig in 'n land soos Suid-Afrika, waar rasse-aangeleenthede uiters sensitief is, selfs al is dit nie die bedoeling van die kunstenaar om afbrekend te wees nie. Soos reeds genoem, het Honiball sy kleurprente veral gebruik om **sosiale kwessies** te *bespreek* en daarom is die gebruik van bobbejane 'n veilige opsie.

Honiball se waarnemingsvermoë, soos uitgewys deur Louw (1965:16), Pretorius (onderhoud:1999) en Lategan (1985:51), is opmerkbaar in hierdie tekening. Die wyse waarop die viool vasgehou word en veral detail soos die posisie van die pinkie van die regterhand, lewer bewys daarvan dat Honiball werklike vioolspelers bestudeer het om hul bewegings en maniëres vas te stel. Hy het gebruik gemaak van bewegingslyne om die vinnige bewegings van die linkerhand voor te stel. Die potsierlike buiging van die musikant se bene, tesame met die feit dat hy 'n bobbejaan is, verskaf die komiese elemente wat nodig is om die tekening te kenmerk as 'n spotprent.

Die los skoensool is tegelykertyd lagwekkend en deel van die beskrywing van die musikant se armoede. Ten spyte van hierdie armoede het die vioolspeler 'n strewe na waardigheid, soos die skoen veterstrikdas en donkerblou (hoewel verslete) baadjie aantoon. Aangesien Honiball afkomstig is uit 'n geslag wat finansiële tekort beleef het, maar geglo het dat hulle deur hardwerkendheid en integriteit met waardigheid na 'n beter lewe kon vorder (Mnr J Honiball 2000:onderhoud), is hierdie uitbeelding van stoflike armoede, maar geestelike substansie, tekenend van Honiball se lewensuitkyk (mev EM Honiball 1999:onderhoud) en die **tydgees** van die era waarin hy hom bevind het.

Die estetiese aspekte van hierdie tekening word hoofsaaklik deur die elemente **lyn**, **kleur** en **balans** verteenwoordig. Indien na 'n monochroomafdruk (Figuur 150b) daarvan gekyk word, is die vloeiende lyne van Honiball se kwas net so duidelik as in die geval van die werklike kleurprent. Die donker toonwaarde van die baadjie en hoed asook die spasiering van die figuur se ledemate sorg vir 'n balans tussen positiewe en negatiewe areas, met ander woorde die gedeeltes van die prent waar volume voorkom, al dan nie. Hierdie



tegnieke is kenmerkend van goeie komposisie (Eisner 1995:149; 151; McCloud 1994:82; mev A Walton 2000:onderhoud). Die genoemde balans van die toonwaardes kan duidelik in die monochroom-weergawe van die prent waargeneem word. Honiball gebruik kleur hoofsaaklik om die prent visueel aantrekliker te maak, hoewel die donker kleur van die baadjie as 'n simbool van waardigheid beskou kan word.

Swart en rooi word nie in sy kleurprente gebruik om soos gewoonlik boosheid en gevaar voor te stel nie, want hy beeld eerder emosie en atmosfeer uit deur middel van liggaamshoudings en gesigsuitdrukings (Lategan 1985:57, Louw 1965:16). Terselfertyd moet in ag geneem word dat te veel donker óf helder kleure gewoonlik veroorsaak dat pikturale humor moeiliker leesbaar is (McCloud 1994:191) en dit is juis een van die genre se voorvereistes om vinnig verstaan te word (Carrier 2000:50; mnr FJ Mouton 2001:onderhoud). Ligte pastelkleure is die norm, soos byvoorbeeld opvallend is van die bekende *Tintin* boeke (Farr 2001:22).

Kleur word ook gebruik om die identiteit van voorwerpe te belig, soos in die geval van die musikant se velskoene. Honiball trek die kyker se aandag na die feit dat die vioolspeler se broekspye te kort is deur sy sokkies blou te kleur – die enigste aanwending van 'n helder kleur in die prent. Skaduwee word aangewend om volume aan die tekening te gee. Die skaduwee onder die musikant se voete anker hom op die grond, wat veral van belang is aangesien min detail verskaf is van die omgewing waarin die figuur hom bevind. Die hoed en muntstukke is die enigste suggestie dat hy hom waarskynlik in 'n straat bevind en gevolglik 'n straatmusikant is.

Aangesien Honiball nie 'n musieknoet geteken het, wat volgens die tradisie van pikturale humor dui op die teenwoordigheid van musikale klank nie, kan dit beteken dat die vioolspeler nie daarin slaag om enige klank (nie eens vals klank) voort te bring nie. Om enigsins hieroor te spekuleer, byvoorbeeld dat die figuur 'n komediant in kostuum is en op 'n verhoog optree, is futiel. Honiball kon netsowel bloot besluit het om nie die ekstra dimensie van klank by te voeg, wat gewoonlik met strokies geassosieer word nie.



Figuur 151 is 'n voorbeeld van 'n situasie waarmee die publiek kan identifiseer, aangesien die meeste mense bang is om in só 'n posisie te verkeer, en/of reeds daarin was. Mense lag dikwels vir situasies waarvoor hulle 'n heimlike vrees koester (Wortley 1992:4; Prof PW Grobbelaar 1999:onderhoud). Wanneer iemand anders in sodanige posisie beland, lag die omstanders wat nie self daardeur geraak word nie uit verligting, juis omdat hulle die betrokke vernedering of ongemak vrygespring het (prof PW Grobbelaar 1999:onderhoud).

Honiball het dikwels met verkeerskonstabels gespot, wat daarop dui dat hy hulle as 'n irritasie beskou het (mev EM Honiball 2000:onderhoud; mnr J Honiball 2002:onderhoud). Omdat die meeste mense wat sy uitstallings besoek het hierdie mening met hom gedeel het, is die gewildheid en dus die afsetwaarde daarvan verhoog. Laasgenoemde aspek moes uiteraard ook 'n invloed op Honiball se keuse van onderwerpe gehad het, aangesien die primêre doel vir die uitstallings steeds was om 'n nodige inkomste te bekom ná sy aftrede uit diens van Nasionale Pers.

Figuur 151 skyn bloot 'n spottende uitbeelding van 'n bekende situasie te wees, maar dié prent het simboliese en satiriese elemente wat waarskynlik nie deur enige waarnemer begryp sal word nie. Hoewel Honiball nie die simboliese waarde van kleure, soos swart of rooi wat negatiewe konnotasies het, gebruik het om atmosfeer te skep nie, het hy wel die uniform en liggaamshouding van die verkeerskonstabel aangewend om 'n militaristiese gesag uit te beeld, soos verpersoonlik deur die geregsdienaar in hierdie spotprent (MS Korrespondensie Joubert 2002). Hy het nie die uniform blou gekleur nie, maar 'n meer militêre groen, terwyl die pet (in stede van 'n valhelm) en die leerstewels herinner aan die uniform van 'n Nazi-offisier.

Bogenoemde simboliese verwysings is deur veral Honiball en sy tydgenote geken as boos en diktatoriaal. Daarom kan aanvaar word dat die skaduwee teen die konstabel se neus nie bloot toevallig ooreenkom met die vorm van Adolf Hitler se kenmerkende snor nie. Terselfdertyd lyk die manier waarop die konstabel sy arm omhoog hou ook soos die Nazi-salut.



Die uitdrukking op die konstabel se gesig is meer as net bestraffend – dis dreigend, indien nie selfs boos nie. Daarenteen is die uitdrukkings van die man en vrou in die motor dié van skok en vrees. Uit bogenoemde is dit duidelik dat die twee persone in die motor oortree het en om daardie rede tot stilstand gedwing word. Honiball beeld beweging uit deur stofwolke, klippe wat spat en parallelle lyne wat in die rigting van beweging loop. Die motor en motorfiets is lagwekkend geteken, want dit lyk asof hulle deur 'n kind gemaak is – die motor lyk soos 'n kiskar, terwyl die motorfiets 'n paraffienlampie in stede van 'n elektriese lig het. Hoewel die drie persone in die prent bobbejane is, tree hulle soos mense op, wat tipies van Honiball se dierekarakters is. Die gebruik van kleur maak die prent visueel meer aantreklik, maar Honiball gebruik dit nie op 'n simboliese of atmosfeerskeppende wyse nie.

Figure 152a & b stel 'n boereorkes voor wat by 'n partytjie optree. Figuur 152b (monochroom) word ingesluit om die effek van kleur aan te toon – die vrolikheid van die kleurprent staan in duidelike kontras met die monochroom-weergawe se gebrek daaraan. In die geval van die kleurprent skep die verskeidenheid kleure wel 'n vrolike atmosfeer.

Die ballonne suggereer dat daar 'n viering van een of ander aard plaasvind, terwyl die trekklavier en konsertina, asook die velskoene, op 'n boereorkes dui. Die speelgoedklavier, plankkitaar, paraffienblik, spoorstaaf en veral die pot dui nie net op Honiball se tipiese humor nie, maar ook op sy neiging tot improvisasie – die boer-maak-'n-plan-konsep (mev EM Honiball 2000:onderhoud; dr JC Pretorius 2000:onderhoud). Die hoefyster is 'n verdere aanduiding van 'n plattelandse milieu.

Die liggaamshoudings en gesigsuitdrukkings toon aan dat elke orkeslid 'n individu is wat die geleentheid op sy of haar eie manier ervaar. Die sangeres se potsierlike houding en lomp hantering van die mikrofoon wys ook op die amateurstatus van die musikante - dit is dus ware volksmusiek wat pikturaal uitgebeeld word. Die musikante improviseer ook deur op bakstene en planke te sit, terwyl 'n oliedrom, 'n paar rotsblokke en boomtak gebruik word in wat blykbaar 'n buitelug-opvoering is.



Ten spyte van die flambojante nekdoeke en strikke, het die klavierspeler 'n gelapte broek aan. Die meisie se rok en skoene is nie dateerbaar nie, terwyl die mans se klere ook **tydloos** is weens die eenvoud van die uitbeelding. Die kruisbande is ook nie items wat op 'n spesifieke tydperk dui nie, sodat hierdie spotprent byna tydloos kan wees, was dit nie vir die teenwoordigheid van die elektriese koord nie.

Die grootste trefkrag van die prent lê in die feit dat selfs al is dit 'n groep bobbejane wat onder andere met 'n kitaar van kispianke en 'n kamerpot musiek maak, kan Honiball se volksgenote steeds met hierdie toneel identifiseer. Die aktiwiteit wat uitgebeeld word is herkenbaar, asook die gesigsuitdrukking, want Afrikaanssprekendes het dit al meermale gesien. Daarom is dit 'n herinnering aan 'n aktiwiteit waaraan die meeste van hulle self deel gehad het, ten spyte van sekere oordrewe elemente. Honiball se satire is dus geslaag, want hy spot goedig met sy volksgenote op 'n wyse waardeur hulle saam met hom vir hulself kan lag.

Figure 153a-e is 'n voorbeeld van spotprente wat in 'n reeks voorkom. Rheeder beskou spotprente en karikature ook as sekwensiële kunsvorme, soos strokies en animasieprente inderdaad wel is (2000:13). Myns insiens is spotprente en karikature egter nie in die reël sekwensiële kuns nie, aangesien die prente nie in 'n vaste volgorde gelees hoef te word nie. Indien figuur 153a weer ná b of c geplaas word, sou dit voorkom asof die klavierspeler elke keer dieselfde houding inneem (met sy kop agteroor).

Dit sou ook beteken dat 'n spesifieke tempo gevolg word, soos in die geval van geanimeerde rolprente. Aangesien die kisse in figuur d en e in 'n toenemende mate beskadig is, kan laasgenoemde twee prente slegs aan die einde van die reeks geplaas word. Die sekvensie van die reeks is dus wel gedeeltelik onveranderbaar, maar nie in die geheel nie. Daar is ook nie teks teenwoordig wat sou beteken dat dit wel op 'n sinvolle wyse opmekaar moes volg nie. Spotprente is in die reël bedoel om as alleenstaande prente gelees te word.

Die spotprente in hierdie reeks is wel geteken om as 'n opeenvolgende reeks gelees te word – die prente is uitgegee in 'n omslag om so verkoop te word, maar omdat hulle nie slegs in



*Figure 153a tot e: Die klavierspeler in sekvensie gerangskik*  
(Verster privaat besit)



*Figuur 153a:*



*Figuur 153b:*





*Figuur 153c:*



*Figuur 153d:*



*Figuur 153e:*



'n vaste volgorde gelees kan word nie, is dit nie 'n ware strokie nie. Die gebrek aan paneelomlynings en veral die sogenaamde geute tussenin, is ook 'n aanduiding - geute en paneelomlynings is gewoonlik kenmerkende **konvensies** van die strokieskuns (Krafft 1978:41; Reynolds 1992:25). Die deurslaggewende faktor is egter dat dié reeks oorspronklik uit agt prente bestaan het, maar uiteindelik na vyf verminder is (om drukkoste te verminder), sonder dat die sekvensie óf die betekenis daarvan merkbaar versteur is. Soos bespreek in hoofstuk 2, is die feit dat elke prent apart geniet kan word, boonop 'n kenmerk van spotprente en karikature.

Honiball het gebruik gemaak van verskillende hoeke, wat met strokiestegnieke vergelyk kan word. Nie net is die musikant skuins van voor, van agter, weer van voor, dan van die kant en uiteindelik skuins van agter geteken nie, maar is die hoogte waarvan na die toneel gekyk word ook verskillend. Volgens Will Eisner (1995:89) en David Carrier (2000:55) gee sodanige afwisseling van perspektief 'n ekstra dimensie aan pikturale humor. 'n Illusie van driedimensionaliteit word geskep, aangesien gesuggereer word dat die kyker die klavierspeler vanuit enige moontlike hoek kan beskou.

Figuur 153a is van 'n hoër gesigpunt geteken so ook figuur 153e, terwyl die ander drie prente van 'n gelyke hoogte geteken is, soos van die klavierklawers afgelei kan word. Sodoende is 'n siklus voltooi. Die eerste en laaste prente verskil egter in die opsig dat die bobbejaan op 'n laer vlak eindig as wat hy begin het. In hierdie verskil kan 'n simboliese betekenis ingelees word, want die eerste prent beeld die bobbejaan se hoogdrawendheid uit, terwyl hy in die laaste prent letterlik en figuurlik platval. Eisner beweer dat die kunstenaar in die versoeking gestel word om die wisseling in perspektief te oordryf en sodoende die kyker/leser te verwar (Eisner 1995:91). Honiball het nie aan dié versoeking toegegee nie, want sy invalshoeke is subtiel afgewissel en die afstand wat die waarnemer van die toneel af is, bly dieselfde.

Honiball het deurgaans verkies om sy bobbejane op vrugtekissies te plaas en hulle in velskoene te klee, al het hulle manelbaadjies en strikdasse aan. Hulle spoggerige houdings word oordrewe en bespotlik voorgestel, terwyl hulle ook bobbejane in mensgewaad is, wat opsigself belaglik is. Hierdie ambivalensie in Honiball se tekeninge van bobbejane wat



mense is of mense wat bobbejane is, dui daarop dat hy van mening was dat mense te veel van hulself dink en in werklikheid voete van klei het, soos velskoene wat onder die deftige manel gesien kan word. In die geval van figure 153a-e is selfs die klavier se pote gemaak van krom, onafgewerkte takke. Terwyl die klavier deftig en blink voorkom in figure 153a & c, kan in die ander prente gesien word dat dit van planke en spykers gemaak is, nes die kisse.

Die insident wat uitgebeeld is, is weer eens 'n voorbeeld van 'n werklike gebeurtenis wat deur Honiball omskep is in 'n lagwekkende situasie (Edeling 1980:23; mev EM Honiball 1999:onderhoud), naamlik 'n parodie van nie net die individuele pianis wat deur Honiball waargeneem is nie, maar ook van elke ander pianis wat soortgelyke maniërismes het. Die publiek begryp waarmee Honiball spot, want die houding en oormatige handaksies is juis 'n bron van vermaak vir Jan Alleman wat meestal nie vertrouwd is met klassieke klavierspel nie. Soos die meeste pikturale humoriste is Honiball een van die *gewone volk*, wat beteken dat hy met hulle en hulle met hóm identifiseer. Honiball was nie geïnteresseerd in hierdie soort aktiwiteit nie en volgens mev Essie Honiball, wat dié besondere geleentheid meegemaak het, was hy verveeld en dus nie beïndruk met die uitvoering óf die musikant nie (mev EM Honiball 1999:onderhoud).

Die gevolg is dat hy die spot dryf met beide klavierspeler en klavierspel. Nie net die persoon word bespotlik gemaak nie, maar ook die aktiwiteit en hierin lê die verskil tussen 'n prent soos hierdie en die een van die vioolspeler (Hughes 1999:17). Laasgenoemde is primêr 'n humoristiese portret (soos die Franse *portrait-charge* aandui), terwyl figure 153a-e 'n bespotting van is van 'n aktiwiteit, 'n situasie en 'n persoon. Albei gevalle is in werklikheid verwysings na *tipes* - nie slegs die bepaalde individue wat as modelle gedien het nie, maar in laasgenoemde geval word verwys na meer fasette as die feitlik statiese figuur van die vioolspeler.

Pretorius beweer dat 'n geslaagde spotprent gekenmerk word deur *afwesigheid van venyn, behoud van menswaardigheid, 'n goeie weerspieëling van die tydsgees en fyn humor* (Pretorius 1995:50). Hierdie kenmerke word deurgaans in Honiball se sosiale spotprente bemerk. Terselfdertyd is goeie spotprente en strokies ook goeie kuns, met die verskil dat



waar skilderkuns 'n *openbare kunsvorm* is, berus die sukses van pikturale humor grotendeels op persoonlike ervaring daarvan (Carrier 2000:95, 86).

Volgens Kloppers sê pikturale humor meer oor die karakter van die **mensdom** as oor dié van individuele mense en lê die waarde van sodanige materiaal opgesluit daarin dat dit heelwat van die wel en weë van die gewone mens blootlê (Kloppers 1990:29). Sy is ook van mening dat die spotprentkuns die mees universele en demokratiese vorm van moderne visuele kuns is (1990:31).



## HOOFSTUK 6

### HONIBALL SE STROKIESREEKSE

Honiball is bestempel as *die pionier van die Afrikaanse strokiesprent* (MS EHV Toespraak: Cillié 9/3/1983). Daar is ook beweer dat *Afrikaans sy eerste strokieskarakter gekry het in die vorm van die veel geroemde Kaspas* (Breytenbach 1983:6). Soos aangedui word in hoofstuk 3, was Honiball nie die eerste Afrikaanse strokieskunstenaar nie en ook nie die enigste wat in al die sub-genres van pikurale humor gewerk het nie. Hy was egter die bekendste van dié klein groep en het ander Afrikaanse kunstenaars, soos Wim Bosman en Charl Marais geïnspireer om hom na te volg (mnr WR Bosman 1999:onderhoud; mnr CM Marais 1999:onderhoud). Hoewel sekere inheemse strokiesreekse met dié van Honiball vergelyk kan word, het geeneen van sy tydgenote óf navolgers se werk dieselfde mate van bekendheid verwerf as syne nie.

Hoewel dit Honiball se ambisie was om 'n inheemse strokie in Suid-Afrika te skep, kon hy dit nie onmiddellik met sy terugkoms van die VSA van stapel stuur nie. Die rede hiervoor was dat hy al sy aandag moes skenk aan illustrasiewerk. In 1939 het hy vir die eerste maal die geleentheid gekry om sy toetrede as gereelde strokiestekenaar te maak (Burger & Liebenberg 1977:3; Edeling 1980:22). Hoewel sy bekendste strokies mettertyd in bundels saamgevat is, het Honiball nie aanvanklik daaraan gedink om sy strokies in boekvorm uit te gee nie, maar om dit in koerante en tydskrifte te laat publiseer, soos hy die sogenaamde *comic strips* in Chicago leer ken het (Lategan 1985:48; *Windhoek Advertiser* 26/2/1990:5).

Honiball se strokiesreekse kan onderverdeel word in dié wat handel oor mensekarakters en dié waarin oorwegend/uitsluitlik dierekarakters figureer. Van eersgenoemde groep het *Faan Brand*, *Kalie Skietebok* en *Caltex-kaskenades* kortstondige leeftye gehad, met *Oom Kaspas* as die enigste van hierdie reekse wat bekendheid verwerf het. Die ander strokiesreekse sentreer rondom dierekarakters, naamlik *Jakkals en Wolf* (soms verskyn *Boer* daarin) en *Adoons-hulle* (geen mensekarakters verskyn in die reeks nie).



Volgens Ulrich Krafft kan strokiesreekse onderverdeel word in humoristiese, realistiese en fantasie-kategorieë (Krafft 1978:10). *Faan Brand* is die enigste van Honiball se strokiesreekse wat as realisties beskryf kan word, en dan is dit ook net wat die tekenegniek betref – die verhaal is fiksie en nie byvoorbeeld 'n lewensgeskiedenis soos JHJ Rabe se biografiese prenteverhale van presidente Steyn en Kruger nie (sien hoofstuk 3). Honiball se ander reekse val in die humor-kategorie, terwyl geeneen as suiwer fantasie (byvoorbeeld ruimte-fiksie) bestempel kan word nie. Intendeel, Honiball se verhale is merendeels gegrond in die werklikheid en in sy gemeenskap in die besonder.

### 6.1 *Kalie Skietebok*

*Kalie Skietebok* (sien figure 154a-c) is 'n gesinsreeks wat vanaf 4 Augustus 1951 tot 8 November 1952 eers in *Die Burger* en later in *Die Byvoegsel* verskyn het. Die titel van die reeks was aanvanklik *Tjalie* (soms *Charlie*), *Kalie en Malie*. Die karakters in die reeks was Charlie die vader, Malie die moeder en Kalie hul seun. Hoewel hierdie reeks goed vergelyk het met die Amerikaanse ekwivalente daarvan, het dit juis die tipiese Afrikaansheid gekort wat Honiball se bekendste reekse gekenmerk het. Honiball het dié reeks nie as suksesvol beskou nie, want hy maak geen melding daarvan in enige onderhoude nie en sy familieleden is onbewus van die bestaan daarvan (mev EM Honiball 2000; mnr J Honiball 2001; mnr TJ Honiball 2000:onderhoude).

In die Honiball-versameling van die JS Gericke Dokumentesentrum (JSGDS) is etlike briewe van bewonderaars waarin Honiball se ander reekse geprys word. Volgens Kingwill is *Oom Kaspas* so Afrikaans as wat *Andy Capp* Engels is (JSGDS 119/1.6 Brief: Kingwill 6/12/1975), terwyl JM Meyer noem dat hy duisende *Oom Kaspas*-strokies in 'n plakboek versamel (JSGDS 119/1.6 Brief: Meyer c1977), maar geen melding word gemaak van *Kalie Skietebok* nie.

Honiball het beweer dat dit nie raadsaam is om 'n reeks te skep as mens nie vir jare daarmee kan aangaan nie (Fritz 1977:77; mev EM Honiball 1999:onderhoud). Dit moet moontlik wees om met die betrokke karakters en milieu gedurig nuwe humoristiese situasies te genereer en sodanige situasies binne die beperkte ruimte van 'n vasgestelde



Figure 154a – c Kalie Skietebok onder verskillende titels



Figuur 154a: (Die Burger 4/8/1951:10)



Figuur 154b: (Die Burger 6/8/1951:10)



Figuur 154c: (Die Byvoegsel 12/4/1952:23)



aantal panele uit te beeld. Myns insiens het *Kalie Skietebok* meer moontlikhede gehad vir situasiekomedie as wat byvoorbeeld die geval is met *Oom Kasper*. Kasper moes elke keer 'n lieg storie vertel en 'n ongeluk oorkom, sodat die lesers as't ware gerus kan voel dat oortredings nie ongestraf bly nie. In *Kalie Skietebok* se geval is humor geskep uit alledaagse situasies waarmee die lesers kon identifiseer. Daar was nie so 'n rigiede patroon as in *Oom Kasper* se geval nie.

Die uitvoering van die reeks is effektief, want dit voldoen aan die vereistes van bondigheid, vinnige ontknoping en pittige trefreëls wat goeie strokies kenmerk (mev A Walton 2002:onderhoud; Watterson 1997:14). Eisner beweer byvoorbeeld dat eenvormige paneelgroottes en -vorme 'n gelyke, eenvormige ritme voorstel (Eisner 1995:30) en Honiball slaag daarin om hierdie beginsels toe te pas. Nogtans is die reeks gestaak en het dit vergete geraak, hoewel dit uit die perspektief van konvensionele strokiesreekse gesien, 'n beter produk as Honiball se suksesvolste reekse was.

*Kalie Skietebok* was meer modern as byvoorbeeld die *Adoons-hulle*-reeks wat eers drie dekades later geskep is. Eersgenoemde het 'n tydlose humor gehad, wat nie altyd van byvoorbeeld *Oom Kasper* gesê kan word nie. Om hierdie tydloosheid te verseker, moes Honiball egter dieselfde populêre resep as soortgelyke oorsese strokiesreekse volg. Die gevolg was dat *Kalie Skietebok* 'n internasionale karakter gehad het, in teenstelling met *Adoons-hulle* en *Oom Kasper*, wat ook wesenlik gesinsreekse is, maar tipies Afrikaans.

Honiball het in die geval van *Kalie Skietebok* daarin geslaag om situasiehumor suksesvol uit te beeld en eerder van spraakballonne gebruik te maak as lang verduidelikende byskrifte. Laasgenoemde is 'n strokieskonvensie wat hy selde toegepas het in sy bekendste reekse. Soos bespreek in hoofstuk 2, moet die lees van strokies aangeleer word en daarom kan aanvaar word dat dit vir oningewydes makliker is om 'n reeks soos *Oom Kasper* met sy verduidelikende teks te lees as andersins. Vir Afrikaanssprekendes wat, veral vyftig-estig jaar gelede, minder bekend was met die konvensies van strokies as in die geval van byvoorbeeld Engelssprekendes, is dit dus makliker om die teks van *Oom Kasper* te lees



en daarvolgens die tekeninge te volg, as om op *Kalie Skietebok* se kriptiese spraakballonne staat te maak.

## 6.2 *Caltex-kaskenades*

*Caltex-kaskenades* is gebaseer op die gelyknamige reeks wat in 1954 oor *Radio Lourenço Marques* en *Springbok Radio* uitgesaai is. Die strokiesreeks het vanaf 7 Augustus 1954 tot 24 Desember 1954 in *Die Burger* en van 20 Augustus 1954 tot 31 Desember 1954 in *Die Jongspan* verskyn. Dit is onbekend wie die karakters en verhale geskep het. Aangesien Honiball slegs die tekenaar was, het hy nie dié reeks genoem wanneer hy oor sy strokiesreeks gepraat het nie. Hy het dit ook nie onderteken nie. Betreffende tekenwerk vir strokies, is dit nietemin van die beste wat hy gedoen het.

Die tekeninge is in Honiball se karakteristieke lewendige styl uitgevoer, met 'n groter mate van realisme as wat by sy eie strokiesreeks waarneembaar is. Die panele kom egter oorvol en te besig voor en die spontaneïteit van sy eie strokiesreeks is afwesig. Die karikature van bruin mense is oortuigend gedoen, terwyl die ander karakters ook herkenbaar is as motorwerktuigkundiges, verpleegsters en dies meer. Soos in die geval van *Kalie Skietebok*, is die kleredrag, motors en dies meer tipies van die tydperk waarin die reeks verskyn het.

Gevalle van humoristiese naamgewing kom voor, soos *Gawerjal* en *Piet Pompies*. Die taalgebruik, soos deur die bruin man *Agmat* gebesig, is eweneens karakteristiek van bruin mense se spraakwyse (sien figure 155a & b). Soos by Kasper en Bart, kom die Nederlandisme *lyken* ook voor terwyl *you stent on my tone* (*you stand on my toes*) en verengelsing van Afrikaanse name soos *David van Grain* (Dawid van Graan) voorkom (*Die Jongspan* 15/10/1954:11). Honiball oordryf meestal die betrokke spraakvorme ter wille van humorskepping, maar in sekere gevalle kan lesers daarmee identifiseer of het hulle soortgelyke sêgoed gehoor.



Figure 155a & b Kleredrag, taalgebruik, ens. is kenmerkend van die 50'er jare



Figuur 155a: (Die Burger 4/5/1954:15)



Figuur 155b: (Die Burger 18/9/1954:16)



### 6.3 *Faan Brand*

*Faan Brand* is 'n avontuurreeks vir jeugdiges wat uniek is van Honiball se strokiesreekse in dié sin dat dit nie humoristies van aard is nie en in 'n realistiese styl geteken is (sien figuur 156). Die formaat is volblad-aflewerings met lang, verhalende tekste onderaan. Hoewel dit nie pikturale humor is nie, word dié reeks net kortliks bespreek om Honiball se vermoë om 'n avontuurreeks te skep, te beoordeel. 'n Vergelyking tussen dié reeks en sy humorreekse word ook gemaak.

Volgens Honiball was Faan 'n soort Suid-Afrikaanse *cowboy* (Schoonraad & Schoonraad 1989:167; Steyn 1989:22). Die tekenwerk is van hoogstaande gehalte, terwyl die verhaal ook goed vergelyk met oorsese ekwivalente daarvan. Op daardie tydstip was daar juis gereeld ingevoerde *cowboy*-verhale in *Die Jongspan*, sodat dit duidelik is dat dié genre gewild was by die lesers. *Faan Brand* was egter nie 'n klakkelose nabootsing van die Wilde Weste-genre nie. Die hoofkarakter is 'n Afrikaanssprekende seun en sy milieu is die Suid-Afrikaanse platteland in die negentiende eeu. Die landskap, sosiale aktiwiteite, naamgewing en taalgebruik is realisties (sien figure 156 en 157b-d), hoewel die verhaal geromantiseer is. Honiball se ambisie om outentieke Afrikaanse verhale te skep, word ook in hierdie geval nagevolg.

Volgens Essie Honiball het hy die verhaal van *Faan Brand* gebaseer op stories wat hy by sy moeder gehoor het (2001:onderhoud). Hierdie reeks is dus die produk van verhale wat eers in mondelinge vorm bestaan het en uiteindelik as 'n strokiesreeks vasgelê is. Tipies van Honiball se strokiesreekse word lang, verhalende onderskrifte gebruik, wat die tempo van die verhaal vertraag. Die voordeel van hierdie vertelstyl is dat Honiball meer geskiedkundige agtergrondinligting kon verskaf.

Schoonraad & Schoonraad beweer dat *Faan Brand* 'n reeks is wat circa 1944 in *Die Burger* verskyn het en dat Honiball dit gedoen het onder die skuilnaam *Pietie* (1983:100-101). Cornelia Steyn beweer eweneens dat hierdie reeks waarskynlik nie so bekend is nie, omdat dit onder 'n skuilnaam gedoen is (Steyn 1989:22). *Die Burger* van 1943 tot 1945 bevat egter geen reeks met sodanige titel of enige reeks onder die naam *Pietie* nie. *Faan*



*Brand* kom wel voor in *Die Jongspan* van 16 Maart 1945 tot 1 Maart 1946 onder Honiball se eie naam (sien figure 156 & 157a).

*Faan Brand* se onbekendheid is waarskynlik daaraan toe te skryf dat dit 'n jeugverhaal is en daarom net deur 'n beperkte groep lesers gelees is, dat dit slegs in een tydskrif met 'n beperkte omset verskyn het en dat dit vir net een jaar lank bestaan het. Strokies soos *Oom Kasper* en *Adoons-hulle* kan deur oud en jonk geniet word, is in verskeie nuusblaaie gepubliseer en het vir etlike jare voortbestaan. Die tekeninge in die *Faan Brand*-reeks is meer realisties en daarom ook meer gedetailleerd as in Honiball se humoristiese reekse. Soos in die geval van Honiball se reekse *Jakkals en Wolf* en *Adoons-hulle*, wat ook vervolghere is, is die verhaalt tempo van *Faan Brand* vinnig. Die rede is dat dit 'n aksiereeks is, maar ook omdat Honiball se vertelstyl karakteristiek aksievol is. Die vertelstyl van 'n avontuurreeks het hom dus gepas. Die groter mate van realisme het egter meer van sy tyd geverg, aangesien hy byvoorbeeld moes seker maak hoe voorwerpe soos ossewaens daar uitsien voordat hy lewensgetroue afbeeldings daarvan kon maak.

Soos *Kalief Skietebok* het *Faan Brand* nie die geleentheid gehad om 'n instelling te word nie en moes hy in sy kort lewensduur kompeteer met ou gunsteling soos ER Burroughs se *Tarzan van die ape*. Laasgenoemde was die gewildste item in dié tydskrif (*Die Jongspan* 23/4/1954:10) en met die oorgang van *Die Jongspan* na *Vonk* in 1970 is *Tarzan* behou en in volkleur aangebied. Geeneen van Honiball se reekse is in *Vonk* aangebied nie. Sy betrokkenheid by Afrikaanse kindertydskrifte het saam met *Die Jongspan* geëindig.

## **6.4    *Oom Kasper***

### **6.4.1    Ontstaan**

Honiball het besef dat hy Nasionale Pers benodig het as 'n fasiliteerder vir sy strokies, aangesien daar geen uitgewers van strokiesboeke in Suid-Afrika was nie. Gevolglik het hy die redakteur van *Die Huisgenoot* in 1939 gevra om *Oom Kasper* daarin te publiseer. JMH (Markus) Viljoen se gevelede woorde was: *Ou Honiball, as ek Die Huisgenoot in*



# FAAN BRAND

deur T. O. HONIBALL



1. Oom Hendrik Brand was die eienaar van die plaas Bietpoort op die grens van Basoendland tussen die Caledon- en Groot-rivier. Toe oom Hendrik hier kom woon het, kort nadat die Vrystaat 'n republiek geword het, was die land nog woest en onveilig.

2. Maar oom Hendrik was 'n boer hender, en nie lank nie, of daar het 'n mooi plaas aan die voet van die Koesberg geê. Oom Hendrik was 'n groot, sterk man, en sy oudste seun, Stefanus, of liever Faan, het so reg na sy pa geëard.

3. Faan was 'n seun van onttrent so tien jaar, sterk en gespleerd vir sy ouderdom, en so rails soos 'n kat, veral op sy perd bruin perd, Straal. Nooit het 'n mens ledig gevind nie. As hy nie met dring werk op die werf besig was nie,



4. was hy in die saal. Faan en Straal was oos broers. Nooit het die baas 'n hand opgelig om die troue dier te slaan nie. Soos met 'n maat het hy met sy perd gesels en Straal het sy baas verstaan en sy bevels stip uitvoer.

5. Dit was op 'n koue herfsoggend toe Faan en Straal die wêreld skeur veld-toe. Sy pa het hom gestuur om na die heeste te gaan kyk wat in die kloof wel. Die bokse en die hoë gras was hier ruig, en dit het moed ry gekos om deur te kom.

6. Meteens steek die perd vas 'n kalf wat half opgevrete was, lê voor hulle die grond. Dit was net toe Faan vooroor om af te klim dat hy 'n geritsel in die langs hom hoor. Straal snork en trippel



7. en toe sien Faan die geel-bruin onder mes slammende se om die bos kom roeguit na hom toe. Die huperd spring. Soos 'n stuk seep swaal Faan van die saal af, trek sy lang jagmes uit sy lyfband en gee 'n geweldige swaalsteek na die groot kat, wat

8. in plaas van bo-op Faan te spring, net skrams oor die saal heentrek, binne in die mes. Die skok laat Faan so geweldig op die grond val dat hy 'n oomblik daar bly lê voordat hy kan opstaan. 'n Tree of syl van hom af lê die

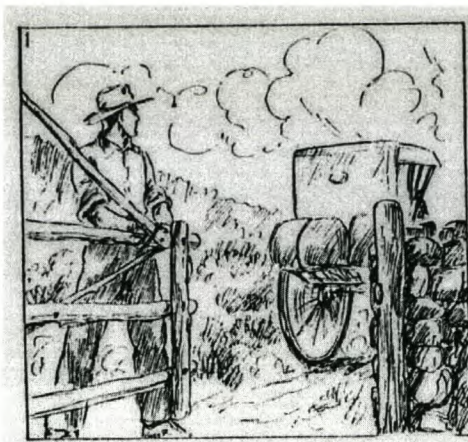
9. huperd nog en stuip trek — met net hef van Faan se mes sigbaar in sy bor. Dit was nie lank na hierdie voorval nie dat 'n pragtige tiervel op die mlatvloer die Brauds se voorhuis gepryk het.

**Figuur 156: Die eerste episode van Faan Brand**  
(Die Jongspan 10/3/1945:4)



**Figuur 157a: 'n Banieropskrif met Honiball se naam**  
(Die Jongspan 3/8/1945:4)





***Figuur 157b:** 'n Kapkar en plaashek word uitgebeeld  
(Die Jongspan 3/8/1945:4)*



***Figuur 157c:** 'n Groep boere kuier op 'n stoep  
(Die Jongspan 3/8/1945:4)*



***Figuur 157d:** 'n Toneel met jukskeispelers  
(Die Jongspan 3/8/1945:4)*



*'n comic-blad wil verander, dan sal ek jou weer nader* (Burger & Liebenberg 1977:3; Lategan 1985:48).

Viljoen (redakteur van *Die Huisgenoot* van 1931 tot 1949) se houding was tipies van veral Afrikaanssprekende redakteurs van daardie tydperk. *Die Huisgenoot* was geormerk om Afrikaners op te voed in hul taal en kultuur en strokies het nie by hierdie strewe ingepas nie. In 'n artikel (*Lantern* 1966) waarin die prestasies van *Die Huisgenoot* geloof word, asook Viljoen se bydrae as redakteur, word vermeld dat die tydskrif se sukses toe te skryf is aan die feit dat dit leesstof aan die *algemene publiek* bied. Die toenemende gebruik van kleurdrukwerk en fotomateriaal word voorgelê as bydraende faktore tot hierdie gewildheid. Pikturale materiaal het dus bygedra tot die visuele aantreklikheid van *Die Huisgenoot*, maar die skrywer van die artikel noem pertinent dat *strokiesprente* [...] *nie hier ter sprake [is] nie* (Steytler 1966:42-43).

Benewens die feit dat kleurstrookies, veral strookies met 'n Afrikaanse karakter *Die Huisgenoot* op daardie stadium kon verryk het, sou Honiball se werk daarby baat gevind het. Die gewildheid wat sy kleurspotprente geniet het lewer bewys van die invloed wat kleur kon hê. Honiball se *Adoons-hulle* is wel later in *Die Huisgenoot* opgeneem, maar ook nie in kleur nie. Tans (2003) is al die strookies wat daarin verskyn in kleur.

In die VSA, waar Honiball die gewildheid van strookies in koerante ervaar het, is ook neergesien op strookies, maar tog is dit deur duisende gelees, insluitende volwassenes (Pustz 1999:ix,6). Soos genoem in hoofstuk 2, het redakteurs van koerante en tydskrifte meegeding om die dienste van die beste strokiestekenaars, juis weens strookies se gewildheid by die *massas*. In Suid-Afrika was spotprente toe lank reeds bekend, maar strookies is nie gesien as leesstof vir volwassenes nie.

Honiball het egter nie sy ambisie laat vaar om 'n inheemse strokie te skep nie. Hy het toestemming gekry by JA (Sambok) Smith van *Naweek-Burger* (ook *Saterdag-Burger* genoem) om *Oom Kaspaas* in dié blad te plaas (Beukes 1992a:295; Fourie 1983:9; Fritz 1977:47). Honiball noem Smith verkeerdelik *Bok Smit* (Burger & Liebenberg 1977:3) en



Lategan en Steyn maak die fout deur hom *Sambok Smit* te noem (Lategan 1985:48; Steyn 1989:17).

Honiball het aanvanklik geen vergoeding vir die plasing van *Oom Kaspaas* ontvang nie en later ná gunstige reaksie van die lesers het hy een pond per aflewering ontvang (Burger & Liebenberg 1977:4; Lategan 1985:48). Honiball meld nêrens of sy vergoeding verbeter het nie, maar aangesien hy ná sy aftrede by Nasionale Pers genoep was om aan te hou werk, is dit waarskynlik dat dit op geen stadium vergelykbaar was met dié van oorsese kunstenaars soos Giles en Schulz nie (mev EM Honiball 2000:onderhoud). In 1936, toe Honiball by Nasionale Pers aangestel is, het pikturale humoriste in die VSA ongeveer 25 000 dollar per jaar verdien (*Die Burger* 10/10/1936:14). Honiball was hiervan bewus, maar hy het ten spyte van die vooroordeel wat daar in Suid-Afrika teen strokies was, asook die groot werkslading en karige vergoeding, voortgegaan om strokies te skep (mev EM Honiball 1999:onderhoud).

Die eerste episode van *Oom Kaspaas* (sien figuur 158) het op 4 Maart 1939 verskyn (Beukes ea 1992:295; *Die Burger* 4/3/1939:12) en nie op 11 Maart soos Anna Edeling en Cornelia Steyn beweer nie (Edeling 1980:22; Steyn 1990:15). Dié reeks het tot 1957 in bylaes tot *Die Burger* verskyn en van 1975 tot 1982 in *Die Landbou-weekblad* (Goosen 1985:13; Schoonraad & Schoonraad 1989:165). Volgens Lategan en Steyn het *Oom Kaspaas* ook sporadies in *Die Jongspan* en *Die Transvaler* verskyn (Lategan 1985:58; Steyn 1989:17). Navorsing het egter aan die lig gebring dat hierdie reeks nooit in *Die Jongspan* verskyn het nie.

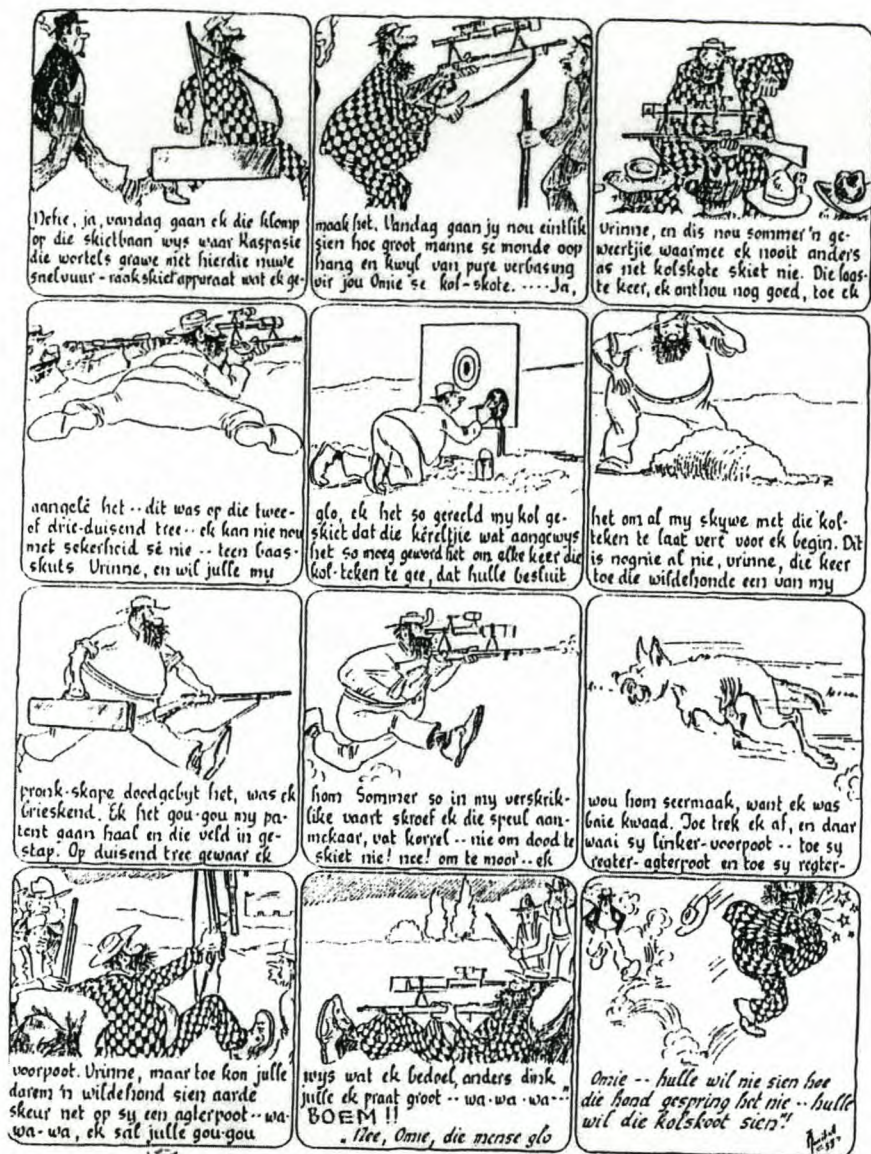
Vanaf 1940 het daar versamelings van *Oom Kaspaas*-strokies in boekvorm verskyn. Die eerste versameling was getiteld *Oom Kaspaas: 75 luimige episodes uit die ou oom se avontuurlike lewe* (Grobelaar 1981:794; Steyn 1989:17). Die inhoud van hierdie versamelings oorvleuel wel, aangesien dit deur verskillende uitgewers gepubliseer is. Honiball het ook in sekere gevalle vorige episodes oorgeteken (sien figure 159a & b). 'n Lys van Honiball se oeuvre (versamelings pikturale humor) verskyn as 'n bylaag ná hoofstuk 8.





**Figuur 158: Die eerste Oom Kasper-episode**  
(Die Burger 4/3/1939:12)





**Figuur 159a:** Die oorspronklike weergawe van die episode (OK 1940:59)



**Figuur 159b:** Grepe uit die verbeterde weergawe van die episode (OK 1979:gp)



Die inspirasie vir *Oom Kasper* as karakter het volgens Honiball gekom ná 'n ontmoeting met 'n grootpraterige man tydens 'n reis deur die Bosveld (Bosman 1940:ii). Hierdie bewering word ondersteun deur die feit dat die Bosveld as *Oom Kasper* se leefwêreld gekies is. *Oom Kasper* het ook talle jagstories vertel, nes dié Bosvelder wat hom geïnspireer het. Van die *Oom Kasper*-strokie wat in 1944 se *Naweek-Burger* verskyn het, was nege uit tien jagstories. Honiball het verklaar dat Kasper liever Bosveld-stories vertel het, sodat Nefie nie sy doen en late kan naspur om te kyk hoeveel waarheid in hulle steek nie (Lategan 1985:50).

Kasper en Nefie doen egter ook ander tipies-Afrikaanse dinge, soos om jukskei te speel (sien figuur 186a & b). Muller noem in sy boek *Sonop in die suide* dat *Die Volksblad* jukskei probeer bevorder het deur Kasper en Nefie as jukskeispelers op die voorblad van dié koerant se sportblad van 24 Februarie 1940 te laat pryk (Muller 1990:443). Kasper het ook by talle geleenthede kastig rugby gespeel. Kasper se uiterlike voorkoms het mettertyd meer karikatuuragtig geword (sien figure 160a-c). Met sy bossiekop en stokkiesbaard herinner hy aan die liedjie *Oom Bossie van die Bosveld*. Kasper se figuur het al hoe meer peervormig en kordaat geword en sy kleredrag meer uniform, sodat hy in die ware strokiestradisie onmiddellik herkenbaar is.

Wat die naam *Kasper* betref, vertel Honiball in *Pen, penseel en 'n glimlag* 'n anekdote van ene Kasparus Bosman wat 'n vriend van sy ouers was en van dié staaltjie kan afgelei word dat Bosman 'n humoristiese persoonlikheid gehad het (Du Toit 1998:10). James, Honiball se jongste broer, onthou Bosman ook as 'n eksentrieke persoon, oor wie etlike humoristiese familiestories bestaan (mnr J Honiball 2001:onderhoud). Die ooreenkoms tussen die name *Kasparus Bosman* en *Oom Kasper van die Bosveld* is 'n verdere leidraad in dié verband.

#### 6.4.2 Grootliegstories en -karakters

*Oom Kasper* is deel van 'n grootliegtradisie wat nie slegs plaaslik voorkom nie, maar ook in ander kulture. Grootliegkarakters kom dikwels voor in die volksliteratuur van ander volksgroepe, soos die Duitser Baron von Münchhausen (of Münchhausen) en die



**Figure 160 a-c** toon Oom Kaspas se ontwikkeling  
as storiëkarakter met 'n unieke voorkoms



**Figuur 160a:**  
(OK 1940:4)



**Figuur 160b:**  
(OK 1970:72)

Dit is seker die handigste stukkie gereedschap wat ooit ietgevind is. In die Bosveld het ek ammelee 'n knyptang saam met my rondgedra. 'n Man



**Figuur 160c:**  
(OK 1979:gp)



Amerikaner Paul Buyan. Naas die VSA besit Suid-Afrika waarskynlik die meeste grootliegkarakters (Albertyn ea 1982:337). Renier de Winnaar, oom Jan Keet, oom Karel Veerker van der Merwe en oom Jan Sparriewarrie Mynhardt is van die bekendstes (prof PW Grobbelaar 1999:onderhoud; Wortley 1992:29). Laasgenoemde het onder andere 'n storie vertel van 'n ram wat só lank teen 'n telefoonpaal gestamp het dat later net sy stert oorgebly het (Albertyn ea 1982:340).

Honiball het 'n soortgelyke storie in sy strokies uitgebeeld (sien figuur 161a), asook ander volksverhale. Voorbeelde hiervan is om 'n geweerloop te buig sodat die geweer om 'n hoek kan skiet (sien figuur 161b), slangbyt wat 'n voorwerp laat opswel (sien figuur 161c) en die jagter wat 'n dier uit sy vel dop (sien figuur 161d). Laasgenoemde drie verhale kom ook in ander volke se volksverhaalskatte voor.

Volgens die *Afrikaanse kindersinseklopedie* is die eerste opgetekende geval van 'n sogenaamde grootlieg storie in Suid-Afrika vertel deur Pieter van Meerhoff, die sieketrooster wat getroud was met die Khoikhoi vrou Eva, alias Krotoa (Albertyn ea 1982:340). Sy verhaal het gehandel oor 'n watermonster wat hy tydens 'n jagtog gesien het en is opgeneem in Jan van Riebeeck se oorspronklike dagjoernaal. Dié verhaal is behou in die Nederlandse transkripsie (Brill 1893:549), asook in die Engelse vertaling van die dagjoernaal (KAB C1874 Maart 1661:269-270). Volgens 'n voetnoot by die Engelse vertaling kon Van Meerhoff 'n boomstomp wat bokant die water uitgesteek het, vir 'n watermonster aangesien het (Thom ea 1958:349). Indien hy sy storie vir die waarheid vertel het, soos dit wel voorkom, is dit nie 'n grootlieg storie nie, maar bloot 'n vergissing deur Van Meerhoff. Sommige van die vroeë reisigers, soos die Franse voëlkundige Francois le Vaillant, wat tussen 1781 en 1784 aan die Kaap was, het berug geraak vir hul oordrywings. Laasgenoemde wou graag poseer as die held in elke verhaal en volgens Grobbelaar is sy stories dus nie werklike leuenvertellings nie, maar 'n *bietjie spoggerij* (Grobbelaar 1981:460). Reisigers het dikwels stories aangedik, want hulle was seker dat niemand hulle vekeerd kon bewys nie. Die onkunde wat in Europa geheers het aangaande Afrika het dit vir sulke grootpratery moontlik gemaak om weg te kom met ongelooflike verhale (Leach 1984:617).



**Figure 161 a-e** is voorbeelde van volksverhale  
wat deur Honiball aangepas is



**Figuur 161a:** 'n Aanpassing van die Sparriewarrie-verhaal  
(OK 1986:gp)



**Figuur 161b:** 'n Strokiesweergawe van die gebuigde geweerloop-storie  
(OK 1942:19)



**Figuur 161c:** Honiball se weergawe van 'n slangpik episode  
(OK 1979:gp)





**Figuur 161d:** Kaspas dop die lui-perd uit sy vel  
(OK 1979:gp)



**Figuur 161e:** Kaspas skiet ses leeus met een skoot  
(OK 1942:38)



Verhale wat goewerneur Simon van der Stel vertel het, byvoorbeeld dat 'n berg so hoog was dat die hitte van die son die kopererts daarin laat smelt het (Grobelaar 1981:460; Kolbe 1728:281), is wel voorbeelde van vroeë grootliegstories van Suid-Afrika. Baron von Münchhausen het die eerste gedokumenteerde grootliegstory aangaande Suid-Afrika vertel. Volgens hom het hy met sy koets oor Tafelberg gejaag en die wiele het toe die boonste deel afgeskraap, sodat dit nou so plat is. Hierdie verhaal het egter nie deel van die Suid-Afrikaanse volksverhale geword nie, want dit is nie plaaslik oorvertel nie (Albertyn ea 1982:338; Grobelaar 1981:458).

Wanneer Kaspaas met 'n karakter soos Von Münchhausen vergelyk word, is dit duidelik dat Kaspaas 'n tipiese grootliegkarakter is. In teenstelling met Kaspaas, was Karl Friedrich Hieronymus von Münchhausen (1720-1797) 'n werklike persoon. Sommige van die verhale wat hy vertel het, het op daardie stadium reeds vir geslagte lank in die volksmond geleef. Sy stories is in 1781 vir die eerste maal gepubliseer in 'n Duitse tydskrif (Albertyn ea 1982:338). Dit was eers nadat dit in 1786 in boekvorm in Engels gepubliseer is, dat dit dwarsoor Europa bekend geword het (Bürger 1965:5; Grobelaar 1981:458).

Volgens Gottfried Bürger het Von Münchhausen se tydgenote sy verhale beskou as 'n poging om in ligte luim teen leuenagtigheid te velde te trek (Bürger 1965:6; Grobelaar 1981:771). Sy stories is dus, net soos dié van Kaspaas, nie ernstig opgeneem nie. Die feit dat persone soos Simon van der Stel en Paul Kruger, wat bekend was as eerbare persone, ook grootliegstories vertel het (Albertyn ea 1982:338-339), dui eweneens daarop dat sodanige stories uitsluitlik om die vermaaklikheidswaarde daarvan vertel word. Volgens *The Funk & Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend* lieg sekere mense nie om geglo te word nie, maar vir die artistieke genot daarvan (Leach 1984:617). Dit was byvoorbeeld bekend dat Van der Stel se ekspedisie 'n mislukking was omdat die kopererts onder meer nie ekonomies ontgin kon word nie (Wilson ea 2002:12). Nogtans het hy vertel hoe oorvloedig die koper kastig was – dit was dus eintlik 'n spottery met die werklike onwenslike situasie, wat juis in skille kontras gestaan het met Van der Stel se storie.



Daar is ook ooreenkomste in die verhale wat deur Von Münchhausen en Kaspas vertel is. In een van Von Münchhausen se verhale beweer hy byvoorbeeld dat hy met een skoot tien eende, vier fluiteende en 'n rooibekeendpaartjie doodgeskiet het (Bürger 1965:15) en in 'n ander storie gryp hy kastig 'n wolf en dop sy ingewande uit soos 'n handskoen (Bürger 1965:25). Hierdie soort manewales was tipies van *Oom Kaspas* (sien figuur 161e). Soos genoem, was variante van die stories wat Kaspas vertel het ook lank in omloop voordat Honiball dit in pikturale vorm laat verskyn het.

Grobelaar en Wortley benoem oom Bart as 'n volkskarakter wat soos *Oom Kaspas* feitlik vergete geraak het (Grobelaar 1981:795; Wortley 1992:44-45). Bart is 'n fiktiewe karakter soos *Oom Kaspas*, maar nie 'n strokieskarakter nie en hy vertel ook nie die soort fantasieverhale van tipiese grootliegkarakters nie. *Oom Bart* is die skepping van Dirk Mostert – dié stuurse omie was die hoofkarakter in kortverhale wat vanaf 1928 in *Die Huisgenoot* verskyn het en later in vier bundels saamgevat is. Hierdie karakter is 'n tipe-karikatuur en nie gebaseer op een werklike persoon nie. Bart is 'n tipiese plattelandse Afrikaner van die Depressietydperk (Mostert 1945:193; Wortley 1992:42-43).

Aangesien *Oom Kaspas* in dieselfde tydperke ontstaan het, is daar etlike raakpunte tussen die twee karakters, soos die Afrikaanse plattelandse milieu en ook die soort humor wat gebesig word. Bart gebruik ook uitdrukkings soos *lyken* in plaas van *lyk*, *ganske* in plaas van *ganse* (Mostert 1945:6, 12) en vele meer wat kenmerkend is van albei karakters se spreekwyse. Die toekenning van byname is ook 'n kenmerk van beide reekse. Bart noem name soos Gert Sandspruit en Poen Lawwerskanje (Mostert 1945:5, 6), terwyl rassistiese benamings soos *Kaffertjie* en *koeliewinkel* (Mostert 1945:5, 14) algemeen voorkom. Anglisismes soos *gepasseerde*, argaïese uitdrukkings soos *watwo* en *vanmelewe* (Mostert:5, 10) en volksetimologie soos *eendjiebyter* (*incubator*) (Mostert 1945:15) is eweneens opvallend. Selfs Bart se van, naamlik Oberholzer of Oberholster word vervorm na *Oorrolster* (Mostert 1945:21).

'n Verdere gemeenplaas wat die twee karakters het, is dat Honiball verantwoordelik is vir die illustrasies vir Mostert se boek *Oom Bart se kontrei*, wat in 1948 verskyn het. Honiball was dus bekend met die *Oom Bart*-stories en kon daardeur beïnvloed gewees het. Mostert



se skepping was reeds bekend voordat *Oom Kasper* op die toneel verskyn het. Daar is wel ook fundamentele verskille tussen die twee karakters. Bart is nie soseer 'n komiese figuur omdat hy snaaks lyk of praat nie, maar eerder oor sy eksentrieke idees en die feit dat die meeste lesers karakters soos hy ken. Bart is 'n geloofwaardige figuur, veral vir sy tydgenote, terwyl Kasper 'n ware nar is.

Volgens Wortley word die eeue-oue tradisie van die hofnar in Suid-Afrika voortgesit deur die sogenaamde volksnar (soos Uilspieël van Duitsland) wat, in die afwesigheid van 'n koning, die gewone volk vermaak. Narre vermaak hul toeskouers met hul stories en hul optrede (Wortley 1992:18, 28, 42) en Kasper voldoen aan albei hierdie vereistes. Sy fisiese voorkoms is lagwekkend en met sy stories vermaak hy sy leser op die tipiese Boeremanier. Terwyl Kasper se pittige taalgebruik deur volwassenes begryp en waardeer word, kan Honiball se aksievolle tekenstyl deur kinders ook geniet word en om hierdie rede het Kasper 'n groter leserspubliek bereik as Bart. Kasper is dus volksnar (Wortley 1992:43) en grootliegverteller/-karakter - 'n volkskarakter in die volle sin van die woord.

Soos genoem, het mondelinge tradisie in Suid-Afrika voorkeur geniet bo die skone kunste, terwyl strokies die laagste status beklee van al die pikturale genres. Honiball het met *Oom Kasper* daarin geslaag om die Afrikaanssprekende se voorkeur aan mondelinge oorlewering te oorkom deur 'n volksnar te gebruik om grootliegstories te vertel. Terselfertyd het hy deur middel van die strokiesmedium 'n internasionale kunsvorm geïmplementeer om vertellings wat tipies van die Afrikaanse kultuur is, visueel aan te bied.

Honiball het dus die avonture van 'n grootliegkarakter as sentrale tema gekies om toe te tree tot die strokiesmark. Soos in hoofstuk 5 genoem is, was Honiball self iemand wat luiheid, oneerlikheid en grootpraterij verag het. Kasper kan daarom beskou word as Honiball se alter ego. Aangesien Honiball in hierdie en in die meeste ander opsigte tiperend was van sy volksgenote, was Kasper inderwaarheid ook die antitesis van die eienskappe wat Honiball se Afrikaanse tydgenote as eerbare norme aangehang het. Honiball het graag stories vertel, hetsy in mondelinge óf strokiesvorm (mev EM Honiball 1999:onderhoud; mnr TJ Honiball 2000:onderhoud). Hoewel Kasper eintlik bloot 'n patologiese leuenaar is, is hy 'n fiktiewe karakter wat so belaglik is dat dit duidelik is dat sy skepper hom as 'n



spreekbuis gebruik om te vermaak. Nie eens Nefie neem immers sy stories ernstig op nie. Indien Kaspaas dus 'n werklike persoon was, sou hy bloot 'n spekskieter (leuenaar) wees, aangesien hy sy stories in alle erns vertel het en verwag het dat sy toehoorder (Nefie) dit moet glo (Grobelaar 1981:56). Honiball verwag egter nie dat sy toehoorders (lesers) dit moet glo nie.

Ten spyte van sy afkeer aan oneerlikheid het dit hom nie verhoed om onder andere aan Amerikaners te vertel dat daar leeu's in Kaapstad se strate rondloop nie. Hierdie stories het hy in Chicago vertel voordat *Oom Kaspaas* die lig gesien het (Du Toit 1998:28). Honiball het dus dieselfde onkunde aangaande Afrika-toestande geëksploiteer om (klaarblyklike) grootliegstories te vertel aan die Amerikaners as wat Le Vaillant en andere eeue gelede aan Europeërs vertel het. Dit is onbekend - hoewel onwaarskynlik - of hy verwag het dat hulle al sy stories sou glo. Die plesier wat dié verhale hom verskaf het, het waarskynlik bygedra tot sy besluit om 'n fiktiewe grootliegkarakter te skep. Vertellings deur Honiball wat in Du Toit se boek opgeneem is oor die poësie wat hy graag gebak het, is volgens Grobelaar nie grootliegstories nie, maar humoristiese vertellings, wat hoort by **belewenisse** (1981:56).

Die gewildheid van grootliegstories by Afrikaanssprekendes is weerspieël deur die feit dat spekskiet-kompetisies gereeld in Afrikaanse nuusblaaie verskyn het. In 1952 is so 'n kompetisie in *Die Burger* gehou na aanleiding van 'n soortgelyke kompetisie wat in die VSA gehou is (*Die Burger* 12/1/1952:1). In 1954 het Honiball illustrasies verskaf vir 'n poësbakkersreeks (*Die Burger* 4/12/1954:25). Honiball het self ook vertel: *grootpraat en grootlieg, veral met grootwild jag, is mos eie aan ons mense* (Fritz 1977:46).

Cronjé meld in Van den Heever en Pienaar se *Kultuurgeskiedenis van die Afrikaner* dat die vindingrykheid van die Afrikaner een van sy uitstaande kenmerke is (Cronjé 1945:326), terwyl dr Celestine Pretorius beweer dat *Oom Kaspaas* aanklank gevind het by Afrikaanssprekendes, omdat hy die gesegde 'n boer maak 'n plan versinnebeeld het (MS Korrespondensie Pretorius 2000). Aangesien Kaspaas se planne net in sy eie verbeelding suksesvol is, kan sy liegstories voorkom as 'n bespotting van die boer se veelgeroemde talent vir improvisasie. Daar blyk egter 'n groot verskil te wees tussen die verbeeldingsvlugte van grootliegkarakters en die algemeen-aanvaarde norme wat verwag



word in die werklike lewensweë van die lesers van *Oom Kasper*. Dié duidelike waarneembare kontras is een van die redes waarom Kasper se stories deur die lesers ervaar word as humor.

Kontras en/of teenstrydigheid is inderdaad 'n belangrike element van humor (Greig 1923:245; Malherbe 1953:8; Wortley 1992:6), hoofsaaklik weens die element van ironie wat sodanige kontrasterende aspekte ontbloot (Greig 1923:252; Schoonees ea 1962:455). Die absurditeit van sy verhale kenmerk dit as verbeeldingsvlugte, net soos in die geval van Baron von Münchhausen se fantasieë.

'n Verdere kontras bestaan in die voorkoms en persoonlikhede van Kasper en Nefie. FCL Bosman beskryf Kasper as *struis van haar, borstelig van baard, aggressief van buik, groot van praat, vir alles paraat*. Nefie is *slap van houding, tot niks paraat, gee pad vir die daad* (Bosman 1940:1; Grobbelaar 1981:795). Nefie kom voor as 'n soort idioot – die soort van wie mens inderdaad die ondubbelsinnige waarheid sal hoor indien hy daarvoor gevra word. Kasper se aspirasies bly verbeeldingsvlugte, terwyl Nefie geen ambisies het nie. Die vraag is of Kasper krediet moet kry vir sy moedige strewe en of Nefie die wyser een is, want Kasper bereik nie net niks nie, hy word ook gestraf vir sy leuens. Ten spyte van die oënskynlike oppervlakkigheid en geformuleerde eentonigheid is daar tog 'n patroon van lewenswysheid tot die beskikking van die leser wat oor die nodige waarnemingsvermoë beskik.

Veral Honiball se tydgenote, met hul groter plattelandse ervaring en lewensuitkyk wat deur die swaarkry van die Depressie getemper is, het Kasper se stories as ontvlugting ervaar en aanvaar. Plattelanders kan makliker situasies begryp waarin die karakters byvoorbeeld praat oor plaasimplimente of diere soos donkies en aktiwiteite soos die inspan van sulke diere (sien figure 162 en 184a & b). Hulle kan aanklank vind by die eenvoudig landelike bestaan wat Kasper klaarblyklik gevoer het en het kennis van die plaasimplimente, diere en terminologie wat in dié reeks uitgebeeld word. Bosman beweer dat *Oom Kasper* vir volwassenes bedoel is en dat hulle die tipies Afrikaanse karakters, omstandighede en taalgebruik waardeer (Bosman 1940:2), terwyl Malherbe klem lê op die *naiweteit* [sic] van die *armblanke* en die *eenvoudigheid van die boer* (1953:10). Hy beweer ook dat die



... En toe ek vir jou tan' Ingeltjie vertel hoe 'n bekwame melkboer ek is, toe kry ek sommer die ja-woord. Toe sê sy ek kan dan mar 'n melkkoei aanhou as



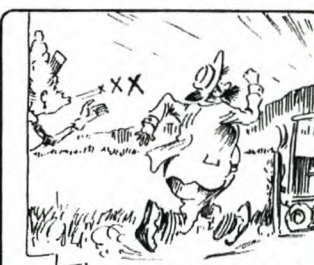
dit dan vir my so baie pilsier sal gee. Ek't toe vir my die koeitjie aangeskaf. Mar ek sê, Nefie, jy praat nou so van my melkery en hoe ek my eie melk af-



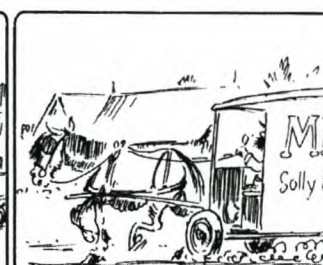
gelewer het – dit lat my mos dink an my vry-dae, toe ek die aand vir Katryn gan kuier het. Enne, ek meen, ons sit die aand in die agterste tuin



op die bankie en die volmaan kom agter die klipkoppie op en toe ek nou re- kent dat die uur geslaan het, vra ek haar die vraag. Teen my aanslae was



Katryn nie bestand nie. Sy sê toe, Ja! Van skone deur die windgeit van die ja-woord, is ek douvoordag eers daar weg, in my perdekar en vort! Jou ou



Omie is toe so hoendervel, dat hy nie agterkom dat hy al die tyd in die melk- kar geklim het wat voor die agterdeur gestaan het nie! Ek sing nog so



ewe vrolik, want ek het mos nou ver- loof geraak daardie nag, sien. Oral lewer ek links en regs melk af, of hulle dit nou bestel het of nie. Ek



meen, dit het daardie oggend vir jou darem effens woës gegaan met die melk-aflewering, want dit was „on de hous,” sien; ek't betaal...



Gaats, Omie, nou sien ek self hoe woës Omie melk kan „af- lewer.” Net dié keer is dit „on de klous...” Kyk hoe lyk Omie se broek!

**Figuur 162:** Kaspaas word as 'n boer uitgebeeld  
(OK 1979:gp)



verstedelikingsproses die Afrikaner se humorsin erodeer, maar dat sekere humoristiese uitdrukkings wel in sy volksbesit behoue gebly het (Bosman 1953:11).

Aangesien Honiball self lief was vir patente ontwerp (sien figure 163a-e) en om praktiese oplossings te vind, soos dit van boere verwag kan word, was hy die ideale persoon om hierdie soort scenario's te skep. Soos met die patente van die meeste boere het Honiball se eie ontwerpe gewerk, in teenstelling met Kaspaas se idees. Daarom was Kaspaas se mislukkings vir hom net so amusant as vir die meeste van sy lesers (mev EM Honiball 1999:onderhoud).

Hoewel *Oom Kaspaas* nie die enigste Afrikaanse grootliegkarakter was wat in strokies verskyn het nie, was hy die bekendste. Soos genoem in hoofstuk 3, het JHJ Rabe se *Hans Donsies en Hendrik Horrelpoot* sporadies in *Jeugland* en *Die Jongspan* verskyn, maar dit het nie 'n lang leeftyd gehad nie en het derhalwe in die vergetelheid verdwyn. Rabe se reeks was van 'n hoë kwaliteit wat tekenwerk betref, terwyl die humor tipiese *slapstick* is, eerder as ware grootliegstories.

Vanaf 1943 tot 1944 het 'n strokiesreeks getiteld *Die vreemde avonture van Kasper Losper* in *Die Jongspan* verskyn, wat op dieselfde grondslag as *Oom Kaspaas* gebaseer is. Hierdie reeks, wat deur ene Deki geskryf en deur W Roussouw geteken is, word nie in Schoonraad & Schoonraad se boeke (1983 en 1989) vermeld nie, in teenstelling met die reekse van Honiball, Du Toit en Rabe. Die reeks *Kasper Losper* is swak geteken en die stories was eweneens swak nabootsings van *Oom Kaspaas* s'n.

Kasper Losper vertel sy stories aan 'n karakter genaamd Meester, net soos Dirk Mostert se *Oom Bart*, wat ook 'n *Meester* as toehoorder het. Segswyses soos *reken bietjie*, *siet* in plaas van *sien* en *seg* in stede van *sê*, kom voor in Kasper Losper se teks, soos ook in dié van *Oom Bart* en *Oom Kaspaas*. Kasper gebruik ook woorde soos *allervreesliks*, terwyl klankverskynsels soos assimilasie (byvoorbeeld *ka' ma' sê*) deurgaans voorkom (*Die Jongspan* 14/1/1944:4). Net soos met Kaspaas se stories is rekord-spronge en ander bomenslike prestasies aan die orde van die dag.



Figure 163 a-e is voorbeelde van oom Kaspaas se patente



**Figuur 163a:**  
(OK 1986:gp)



**Figuur 163b:**  
(OK 1986:gp)



**Figuur 163c:**  
(OK 1941:7)



**Figuur 163d:**  
(Landbouweekblad 14/7/1978:III)



**Figuur 163e:**  
(OK 1942:33)



In die voorwoord van die eerste *Oom Kaspaas* bundel noem Bosman dat Honiball vir ene Deki illustrasies gemaak het (Bosman 1940:ii). Ander ooreenkomste tussen Roussouw en Deki se reeks en Honiball se werk is die naam *Kasper*, wat klink soos *Kaspaas*. *Losper* is ook die skuilnaam van die rubriekskrywer vir wie Honiball illustrasies gemaak het in *Die Landbouweekblad*, naamlik *Jurie Losper*. Hierdie reeks artikels het egter eers in 1955 verskyn, sestien jaar nadat *Oom Kaspaas* ontstaan het. Roussouw en Deki se reeks in *Die Jongspan* is toe ook reeds elf jaar tevore beëindig.

Daar bestaan ook 'n boek getiteld *Die wonderbaarlike avonture van Jurie Losper en broer Herklaas* (1984) deur WO Kühne, wat 'n versameling is van stories wat voorheen in nuusblaaie verskyn het (Beukes ea 1992a:165). Soos in die geval van *Oom Bart*, was Kühne se skepping nie 'n strokie nie. Die taalgebruik van Kühne se *Losper* stem wel ooreen met dié van *Kaspaas*, byvoorbeeld woorde soos *ewentwil* (Kühne 1984:12). *Losper* se stories is ook eerstepersoon-vertellings, soos dié van Honiball se *Oom Kaspaas*, Mostert se *Oom Bart* en Deki en Roussouw se *Kasper*.

Die *Kasper Losper* wat in *Die Jongspan* verskyn het, het ook soos *Kaspaas* 'n verskeidenheid beroepe beoefen in die verloop van sy verhale, terwyl jagstories ook volop was. Die grootste ooreenkoms tussen *Kasper Losper* en *Oom Kaspaas* is dat albei strokieskarakters is wat liegstories aan 'n fisies-waarneembare toehoorder vertel. *Kasper* vertel ook jagstories, spog oor denkbeeldige patente, noem homself *jou ou Omie* en voer bomenslike fisiese kragtoere uit. Anders as in *Kaspaas* se geval tree *Kasper* as onoorwinlike held uit sy denkbeeldige onderonsies. Vir die jong lesers waarvoor hierdie stories bedoel is, is daar dus nie 'n sedeles nie, want *Kasper* word nie gestraf vir sy leuens nie (sien figuur 164).

Deki se *Meester* dien dieselfde doel as *Oom Kaspaas* se *Nefie* en speel nie 'n aktiewe rol in die verhale soos Mostert se *Meester* nie. *Nefie* is bloot die klankbord vir *Kaspaas* se stories (Boam 1964:1; Grobbelaar 1981:795). Wortley stem saam met Grobbelaar dat *Nefie* nie aan 'n bepaalde persoon gekoppel kan word nie, maar net iemand moes wees wat onnosel lyk en bereid was om na *Kaspaas* se stories te luister (Grobbelaar 1981:795; Wortley



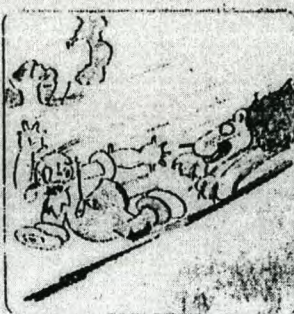
# DIE VREEMDE AVONTURE VAN KASPER LOSPER

Opgestel deur DÊKI

Tekeninge deur W. ROSSOUW



1. Naeftogal en bitterblase. Ja-ne, Meester, druk maar jou bokse toe. Ekke sou kon dink hy die nanteur van soveel vreeslike sal jy wil bobbejaanstulpe kry van augs en ontsetting.



2. Poellog, ek sal poellog buel afslaan, al was my gevare ook tienmaal groter, want jou besimpelede ou gestellelike is te awak. Houde-essens, maar veertig myl per uur Jaag Kraagman my. Maar wat voor-ly, is ekke. My skaduwer bly piek-piek agter soos ek hardloop. Kan nie blyhou nie.



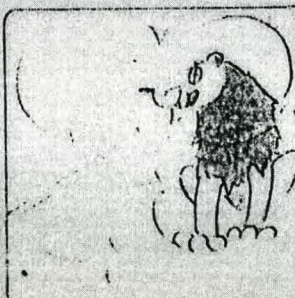
3. En Kraagman val-val so aan my haksene. Ek voel sy lande vas-hyt - by voorbaat. Toe gooi ek esse. Pypkan links: Kraagman glip ver-by. Pypkan regs: Kraagman storm weer mik. Maar ek bly voor! En ekke sien 'n gat. Toe duik ek, boog-sing, derlig voel.



4. Toe Kraagman uitasem die gat toespring, lê ek heerlik aan my kalblester en suig. Aan sy bakkies kon ek sien hy wil my lewendig op-voet. Waar's jou rookskerm-patent dan, Kasparus? vra ek my sinsetweers af.



5. Nant ek kan mos soos 'n groot speld vermaak, maar verdamp. Ekke. Toe werk my rookskerm-patent. Ek blaas drie musas rookvolke uit. Maar wat die eerbarkgal dophou, is Kraagman. Hoe nou, Kasparus Losper?



6. „Doetalle, jy sal jou fout nou-nou uitvind,“ spreek ek die kwaal leu toe. Ja-ne, maar toe water sy of teels en hy begin gesigte sien en drome droom. Toe maak alles weg voor hom. Maar hy sit. My hou hy dop. Voor die gat gee hy nie pad nie.



7. Mensig en toe my kalblester nou genoeg rookskermes gegooi het, staan ek op en wandel agter die duisternis in. Reken, ek het geskrik vir my eie spookgestalte daar in die rookwalms. 'n Nare geestesgestalte. Ekke. Griesselig. Naar. Angs-vekkend. ....



8. Ek was verdwyn. Ek was gees. „Kasparus Losper, lyk jou spook so?“ klappertand my kakebene. Maar ek praat myself moed in 'n stap aan. Toe kon ek darem my lag nie hou nie. Ek moes skater lag. .... Die lug beginne opklaar. Doer anderkant sit Kraagman die gat en oppas. Maar jou ou onle wa nie in daardie gat nie. Hoe's daai

Figuur 164: Kasper Losper is 'n nabootsing van Oom Kaspaas  
(Die Jongspan 4/2/1944:6)



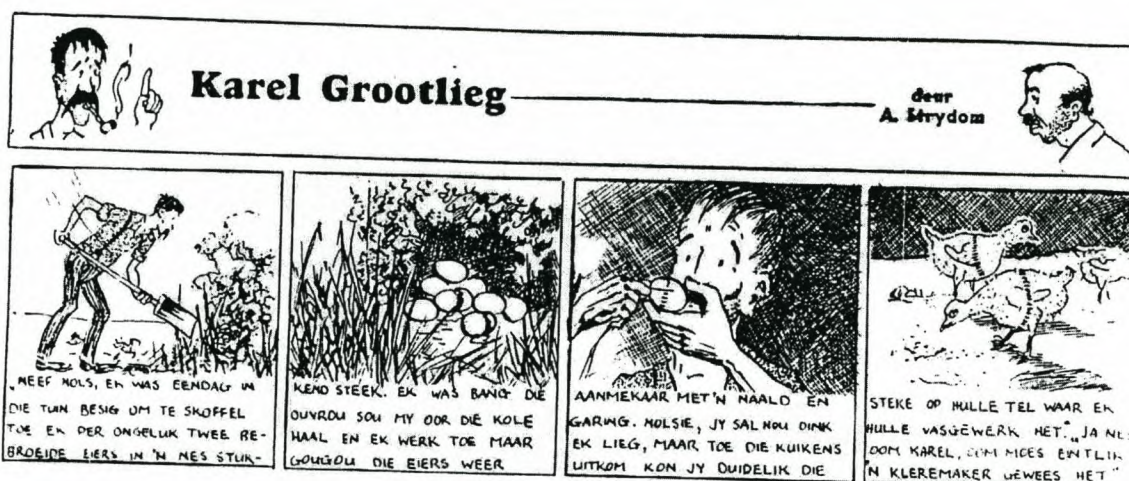
1992:43-44). Nefie se vernaamste doel is om nie te lag of Kaspaas te konfronteer oor sy leuens voordat laasgenoemde sy straf ontvang het nie. Sou Nefie prematuur lag, sou hy die trefreël wat die belangrikste deel van elke grap en strokie is, bederf.

'n Ander reeks wat vergelykbaar is met *Oom Kaspaas*, is *Karel Grootlieg* deur A Strydom, wat in 1946 in *Die Vaderland* gepubliseer is. Die formaat van die reeks is meer gekondenseerd as *Oom Kaspaas*, aangesien Strydom slegs vier panele tot sy beskikking gehad het. Om ruimte te bespaar, het Strydom se *Neef Nols* nie soos Honiball se *Nefie* binne die panele verskyn nie, maar is slegs sy kop in die banierpaneel ingesluit. *Neef Nols* lewer ook soos *Nefie* kommentaar op *Karel* se liegstorie en gebruik ook dieselfde *Ja-nee Oom* wat 'n standaard-gesegde van *Nefie* is. Soos Honiball, het Strydom ook gebruik gemaak van onderskrifte wat van een paneel na die volgende oorgegaan het.

*Karel Grootlieg* word ook soos *Oom Kaspaas* in die eerste persoon vertel. Hierdie vertelstyl is 'n effektiewe tegniek om 'n verhaal meer spannend en geloofwaardig te maak (Fenson & Kritzer 1966:73). In die geval van grootliegstories is dit juis ironies en dra dit by tot die absurdheid van die situasies – die leser weet dis onwaar en tóg poog die verteller om die leser te oortuig dat die storie die waarheid is. Sekere van die stories wat deur *Karel* vertel word stem ook ooreen met dié van *Oom Kaspaas*, soos die feit dat hy ook soms heldedade gedurende die Anglo-Boereoorlog verrig het. Ten spyte van die ooreenkomste tussen hierdie twee reekse is dit duidelik dat *Karel Grootlieg* in alle opsigte van 'n mindere kwaliteit as *Oom Kaspaas* is (sien figuur 165).

Uit bostaande kan afgelei word dat *Oom Kaspaas* 'n unieke plek inneem in die Suid-Afrikaanse strokiesannale, aangesien dit een van min Afrikaanse reekse van sy soort is wat in nuusblaaie vir volwassenes gepubliseer is en bowenal die langste daarin verskyn het. Geeneen van die ander grootliegkarakters wat in strokies verskyn het is vandag meer algemeen bekend nie. Benewens Rabe se reeks word nie een van die ander genoemde reekse in Schoonraad & Schoonraad vermeld nie. Die meerderheid van die vroeë reekse wat in Afrikaanse kindertydskrifte verskyn het is ook nie identifiseerbaar nie, aangesien dit dikwels nie onderteken is nie.





*Figuur 165: 'n Minder bekende Afrikaanse grootliegkarakter in strokiesvorm (Die Vaderland 31/3/1945:6)*



### 6.4.3 Literêre aspekte

#### 6.4.3.1 Letterkundige indeling

Wanneer die *Oom Kasper*-strokies kultuurhistories ontleed word, ontstaan die vraag of dit **volksliteratuur** is. Inhoudelik is die reeks 'n vermenging van oorspronklike verhale deur die skepper en verhale wat hy oorgeneem en aangepas het om by die strokiesformaat in te pas. Die verhale en humoristiese situasies wat Honiball oorgeneem het, is in sommige gevalle aan hom oorvertel. Soos genoem in hoofstuk 1 kan sodanige verhale as anekdotes beskou word. Honiball se voorliefde om poësie te maak (Du Toit 1998:70; Mnr J Honiball 2002:onderhoud) kom ook na vore in die doen en late van *Oom Kasper*. In *Kasper* se geval het hyself egter eventueel die slegste daarvan afgekom.

Volgens Snyman is volksliteratuur literatuur wat in die volksmond geleef het, deurdat dit van geslag tot geslag oorvertel is (1983:251). Soos genoem, het sommige van die verhale wat deur Honiball aangepas is vir die strokiesreeks wel in die volksmond geleef. In hoe 'n mate stories wat *Kasper* vertel het (Honiball se eie skeppings) oorvertel is, is onmoontlik om vas te stel. Daar kan met sekerheid gestel word dat sy liegstories nie in dieselfde mate as byvoorbeeld Von Münchhausen s'n oorvertel is nie. Sommige van die *Oom Kasper*-verhale is oor die radio vertel (mev EM Honiball 1999:onderhoud; *Landbouweekblad* 29/8/1980:69) en voldoen dus in daardie vorm aan Snyman se bewering dat volksliteratuur letterkunde is wat in die eerste plek bedoel is om gehoor te word (Snyman 1983:251). Die *Oom Kasper*-radioverhale is egter spesiaal vir die radio geskryf (JSGDS 119 MSS 4.1 RHB: TO Honiball 7/4/1954) en kan dus nie met die strokiesreeks vergelyk word nie.

Strokiesreeks toon meestal wel ooreenkomste met volksliteratuur, aangesien dit ook gekenmerk word deur 'n eenvoudige handelingslyn sonder nuwe-intriges, terwyl die spaarsame gebruik van woorde daartoe bydra dat die toehoorder/leser se aandag makliker behou word. Hierdie relatief min dialoog is in *Oom Kasper* se geval aan twee faktore toe te skryf. Eerstens is *Kasper* die alleenverteller en kry Nefie gewoonlik net aan die einde van die strokie geleentheid om kommentaar te lewer, terwyl ander karakters soos Tant Engeltjie nie praat nie. Tweedens is die aantal panele en die fisiese ruimte binne die panele



beperk, sodat Honiball gedwing is om van een paneel na die volgende oor te gaan om sy storie te vertel. Indien hy meer ruimte gehad het, sou die dialoog (eintlik Kaspaas se monoloog) waarskynlik veel langer gewees het. In hierdie verband word bedoel dat strokies min woordteks bevat in vergelyking met gewone (letterkundige) verhale.

Soos in hoofstuk 2 bespreek is, vereis die ideale formaat vir strokies dat 'n balans tussen woord en beeld gehandhaaf word. Dit is juis 'n punt van kritiek teen Honiball se strokieskuns dat hy nie hierdie balans handhaaf nie. Sodoende neig sy strokies na geïllustreerde prentverhale. Die vernaamste nadeel van lang byskrifte is dat dit die tempo van die verhaal strem en veroorsaak dat die lesers nie genoegsame aandag aan die tekeninge gee nie. Volgens Pretorius is een van die redes hoekom *Oom Kaspaas* mettertyd gewildheid verloor het, omdat mense nie meer tyd het vir lang prentverhale nie (dr JC Pretorius 2000:onderhoud). Indien Honiball egter minder teks bygevoeg het, sou Kaspaas se kenmerkende taalgebruik, wat deel van die humor van die reeks uitmaak, verlore gegaan het. Sonder die teks sou Kaspaas nie sy liegstories in die tradisie van 'n grootliegkarakter kon vertel nie.

Menslike emosies is 'n belangrike tema in volksliteratuur, terwyl daar gewoonlik ook 'n sedeles ingesluit word (Snyman 1983:251). Hierdie aspekte van dié soort literatuur kan ook in die *Oom Kaspaas*-stories waargeneem word. Die sedeles in *Oom Kaspaas* se stories is dat leuens, grootpraat en luiheid verkeerd is (Lohann 1967:302; *Ateljee* 4/11/1979:7). Soos gewoonlik in volksliteratuur gebeur, kry die oortreder sy verdiende loon teen die einde van die verhaal (prof PW Grobbelaar 1999:onderhoud).

Snyman is soos Grobbelaar van mening dat volksliteratuur gedurig verander tydens die proses van oorvertelling, maar dat hierdie eienskap verlore gaan wanneer sodanige verhale opgeteken word (prof PW Grobbelaar 1999:onderhoud; Snyman 1983:251). Dit beteken dat indien 'n verhaal wat oorspronklik deur Baron von Münchhausen geskep is en dan deur Honiball gebruik is, dit sogenaamd verstar in Honiball se weergawe, sonder om weer oorvertel en omvorm te word. Kaspaas is uniek as grootliegkarakter, aangesien hy nie soos ander wat genoem is, telkemale as oorwinnaar uit die stryd tree nie.



Grobbelaar en Wortley beweer dat die ooms Bart en Kaspas albei die skeppings van individuele skrywers/kunstenaars is (Grobbelaar 1981:793; Wortley 1992:42) en dus nie volksliteratuur is nie. *Oom Kaspas* is egter 'n strokie en as sodanig 'n samestelling van verhaal- en tekenkuns. Nieteenstaande die feit dat Kaspas deel uitmaak van die internasionale strokiesgenre, is hy as individuele karakter, asook die meerderheid van sy liegstories, die skepping van 'n individuele kunstenaar.

Daar kan myns insiens nie met sekerheid gesê word dat *Oom Kaspas* se verhale nooit mondeling oorvertel is deur lesers daarvan nie. Dit maak wel geen sin dat lesers van *Oom Kaspas* sy stories met wysigings aan mekaar oorvertel nie, want die oorspronklike strokies kan weer gelees word en met mondelinge weergawes gekontroleer word. Gewysigde mondelinge weergawes kan wel aan persone oorgedra word wat nie die strokies gelees het nie. Die oorspronklike strokies kon ook aangepas word vir ander media soos langspeelplate, televisie en die radio, waarop *Oom Kaspas* se stories ook gehoor en gesien is.

Hedendaags word duisende grappe en humoristiese verhale via die internet versprei, maar aangesien baie mense nie toegang tot hierdie fasiliteit het nie, word sodanige grappe en verhale uitgedruk en in dié vorm versprei. Persone wat die uitdrukke gelees het, kan die stories en dies meer mondeling aan ander mense vertel, net soos 'n grap of berig wat hulle in 'n koerant gelees het en mag aanpas wanneer hulle dit oorvertel.

Die ooreenkomste tussen Baron von Münchhausen en *Oom Kaspas* se verhale lewer bewys dat geskrewe verhale herinterpreteer word soos dit die laaste verteller daarvan mag geval. Hierdie gebruik van aanpassing volgens die verteller se behoefte is vir eeue lank reeds 'n kenmerk van mondelinge tradisie by alle volke (Schmidt 1985:60). Honiball het immers self sy *Kaspas*-stories gebaseer op mondelinge vertellings wat hy oor etlike jare gehoor het en aangeteken het vir latere gebruik (Bosman 1940:ii, mev EM Honiball 1999:onderhoud; Louw 1965:19).

Wortley beweer dat volksnarre soos *Oom Kaspas* en *Oom Bart* nie as volkskarakters bestempel kan word nie, ten spyte van die feit dat hulle eens baie gewild was. Haar rede is



dat hulle nie meer bekend is aan die jonger geslag Afrikaanssprekendes nie. Kasper word vergelyk met Koos van der Merwe, wat volgens haar 'n voorbeeld is van 'n volkskarakter (Wortley 1992:43, 45). *Oom Kasper* is wel grootliks onbekend aan die Afrikaanse jeug, maar terselfdertyd is Koos van der Merwe ook nie meer vandag 'n gewilde hoofkarakter in grappe nie. Hy is ook as strokieskarakter gebruik, maar het nie in dié vorm dieselfde gewildheid en langsewendheid van *Oom Kasper* gehad nie. Kasper, Bart en Koos van der Merwe word al drie in die *Afrikaanse kinderensiklopedie* genoem (Albertyn ea 1982:355-356) (sien figuur 166).

'n Teken van *Oom Kasper* se bekendheid as volkskarakter is die feit dat hy steeds in die *HAT* vermeld word, naamlik 'n windmakerige Bosvelder wat kstig die onmoontlikste kragtoere uithaal, maar telkens deur sy vrou Ta' Engeltjie aan die kaak gestel word; karakter geskep deur die spotprenttekenaar TO Honiball: grootpraat en lieg soos oom Kasper (Odendal ea 1988:532). Wortley beweer dat Kasper in die Afrikaanse kultuur die naam geword het van 'n gek (1992:15).

Calitz noem *Oom Kasper* ook in sy tesis as 'n voorbeeld van bynaamgewing, naamlik dat wanneer na 'n persoon as 'n Kasper verwys word, so 'n persoon een of meer van *Oom Kasper* se eienskappe openbaar, dit wil sê grootpraat, oordryf of lieg (Calitz 1979:35). Die fiktiewe karakter *Generaal Mannetjies Mentz* is beskryf as 'n *Von Münchhausen*-figuur, 'n prototipe van *TO Honiball* se *Oom Kasper* (*Die Burger* 16/10/1999:10). Uit hierdie beskrywing blyk dit dat die (onbekende) skrywer van die betrokke artikel aanneem dat die lesers steeds bekend is met albei die genoemde grootliegkarakters.

Grobbelaar se bewering dat *Oom Kasper* op 'n stadium byna ongelooflike gewildheid geniet het, maar dat hy soos *Oom Bart* in die agtergrond verdwyn het (1981:793, 795), kan nie betwis word nie. Terselfdertyd word Koos van der Merwe-grappe nie meer so dikwels soos enkele dekades gelede vertel nie. Wortley se stelling dat Koos van der Merwe 'n volkskarakter is en nie Kasper nie, is dus wel te betwyfel. Indien in ag geneem word dat die verhale van vertellers soos Jan Spies, Tolla van der Merwe en Koos Meyer vandag steeds groot aanhang geniet, kan *Oom Kasper* vandag steeds aftrek kry indien sy stories





*Figuur 166: Koos van der Merwe geteken  
deur Darryl Lombard, Pat Higgins en Lancel  
(AKE 1983:356)*



opgedateer word, rassistiese stories weggelaat word en 'n keur van sy beste humor gebundel word. In die latere strokiesversamelings het Honiball wel talle van sy ou Kasmaas-verhale verbeter en die begrippe myle en ponde met kilometers en rande vervang.

In 'n tydskrifonderhoud in 1977 het hy te kenne gegee dat hy heelwat kommentaar op kontemporêre gebeure wil gee deur middel van sy strokies (Fritz 1977:77). Op daardie stadium het hy egter slegs aan *Adoons-hulle* gewerk en hy het nooit vir *Oom Kasmaas* in hierdie verband ingespan nie. Myns insiens kan laasgenoemde karakter wel effektief met politieke en sosiale toestande spot deur byvoorbeeld bestaande gebeure uit verband te ruk deur humoristiese gelykenisse of simboliese vergelykings (soos *Madam & Eve*). Dit blyk dat Honiball *Adoons-hulle* gekies het om sy sosiale kommentaar te lewer. Van Kasmaas en sy rigiede patroon het hy moeg geword en daarom het hy hom doelbewus in die agtergrond laat verdwyn.

#### 6.4.3.2 Taalgebruik

Honiball se Afrikaans was nie streeksgebonde nie, maar 'n *breë Afrikaans* (prof B Booyens 1999:onderhoud). Proff Booyens en Grobbelaar beweer albei dat Kasmaas nie 'n dialek of streektaal praat nie, maar probeer snaaks wees (1999:onderhoude). Kasmaas se taalgebruik was een van sy eksentrieke eienskappe en nie 'n aanduiding van waar hy vandaan kom nie. Indien in ag geneem word dat dit moeilik is om plaaslike dialekte skriftelik weer te gee en dat mense lag vir diegene met 'n laer opvoedingspeil as hulself (Barsley 1943:xi), is dit waarskynlik dat Honiball eerder 'n soort plattelandse Afrikaans gebruik het omdat Kasmaas 'n plattelander was. Mostert se plattelandse Bart bewys sy lae opvoedingspeil deurdat hy woorde uitspreek soos hy dit hoor, sonder 'n benul van hoe dit gespel word. Hy praat byvoorbeeld van *erdepleine* (*aeroplanes*) en verwar begrippe soos *wapenskou* en *wapenstilstand* (Mostert 1945:119-120). In hierdie opsig kan Kasmaas se taalgebruik weer eens met dié van Bart vergelyk word.

Grobbelaar beskryf Bart as *die tipe armblanke wat deur simpatie en morele steun weer opgehef kan word* en verklaar dat Mostert die *taal en mentaliteit van 'n sekere tipe van minderbevoorregte goed weergee*. Volgens Grobbelaar was Bart 'n *lewensgetroue, hoewel*



*karikatuuragtige* skepping wat vir plattelanders soos 'n bekende voorgekom het. Hy beweer dat die vernaamste rede hiervoor was dat Bart se gesegdes *geestig-gekruid is* en die *gees van die platteland weerspieël*. (1981:793-794). Grobbelaar se beskrywing van Bart kon net sowel van Kaspas wees, weens die vele ooreenkomste tussen dié twee.

Kaspas se taal is wel plattelands, maar 'n ekstreme voorbeeld daarvan. Hy praat byvoorbeeld van 'n *arnoster*, terwyl Nefie in dieselfde strokie *renoster* sê (*Die Burger* 26/08/1944:5). Indien Kaspas wel 'n spesifieke streektaal gebesig het, behoort dit nie lesers-identifikasie en -begrip negatief te beïnvloed nie, solank hulle dit humoristies vind. Woorde soos *speul* in stede van *spul* en *gecamoufleur*, eerder as *gekamoufleur* (*Die Burger* 1/07/1944:5) mag vir hedendaagse Afrikaanse lesers oudmodies en lagwekkend vreemd klink, maar is steeds verstaanbaar.

Volksetimologie kom dikwels voor, soos *hensop*, *soetkys* en *spesjaal*, terwyl taalverskynsels soos assimilasie (*vrinne*, *annerkant*), oorronding (*versegtag*, *speul*) en ontronding (*bestimming*, *patint*) ook algemeen is. Heelwat voorbeelde van stylfigure soos litotes kom voor - veral die gebruik van verkleinwoordjies soos *tiertjie*, *mooitjies* (Kruger 2001:16) en *generaaltjie* en vergelykings soos *nes 'n duikboot se perdeskoop* (periskoop), segswyses soos *rieme neerlê*, *aansuiker* en 'n *herrie opskop* (Steyn 1989:32) is volop. Komposita soos *trap-der-jeugd* en vervorming soos VLV wat VVVV word (*Die Burger* 12/7/1952:16) is eweneens tipies van Kaspas se taalgebruik.

Die feit dat Kaspas as 'n Bosvelder bestempel word, sou myns insiens eerder lesers beïnvloed het ten opsigte van identifikasie met Kaspas. Die reeks *Oom Kaspas* was egter ook gewild in *Die Burger* wat 'n Kaapse nuusblad is. Terselfdertyd was hy 'n gunsteling-item in die tydskrifte *Die Landbouweekblad* (vanaf 1971 *Landbouweekblad*) wat landswye sirkulasie geniet. Lesers het immers telkens gevra dat *Oom Kaspas* teruggebring word wanneer die reeks by enkele geleenthede gestaak is (sien figure 167a-d).



Figure 167a-d: Oom Kaspas word herbekendgestel  
aan Afrikaanse lesers

**Ja, sowaar....**

VAN  
AANSTAANDI  
WEEK  
AF  
GEREELD IN  
Landbou  
weekblad

**Oom KASPAAS** *deur Oom Ball*

★ Kaspas Breekwater, Nefie, Tant Engeltjie...  
★ Ná al die jare bring ons hulle terug!

DIS DIE NIMLIKE HÝ — OOM KASPAAS!

Net in **Landbou weekblad** begin in ons uitgawe  
van 17 September 1975

Figuur 167a:  
(Landbouweekblad 5/9/1975:17)

**Oom Kaspas** *kom terug!*



Ja, op wending van Die Burger het die beroemde Suid-Afrikaanse tekenprent-  
figuur na die uitsonderlike lewe terug. Hy en sy gesin is liewe besig om die redaksie te  
verlaat, van hulle na toe: Kaspas, Tant Engeltjie en hul dogter Emmilie. Hulle is in  
die stad geweldig om naby die Byro van te kom. Elke week sal hulle hier  
opnuut verskyn. Nefie is, nou gewoonlyk, want, en hy hoort in elk  
geval nie by sy 'n pligte geïnteresseerd om die met hulle voorgestel word nie. Maar  
ook hy kom terug! Hou maar dop!

Figuur 167b:  
(Die Burger 22/8/1953:gp)





**Figuur 167c:**  
(Landbouweekblad 24/6/1988:4)



**Figuur 167d:**  
(Landbouweekblad 1/7/1988:5)



Volgens mev Essie Honiball praat Honiball se karakters 'n *plat Boeretaal*, wat deur al sy lesers verstaan word (Fritz 1977:77). *Oom Kasper* se gewildheid was grotendeels toe te skryf aan die feit dat daar 'n gebrek aan Afrikaanse strokies was veral in die publikasies waarin *Oom Kasper* verskyn het. In teenstelling met die enkele vertaalde strokies wat wel in *Die Burger* verskyn het, was *Oom Kasper* Afrikaans wat betref milieu en sosio-kulturele aktiwiteite (dr JC Pretorius 2000:onderhoud).

Gemeet aan vandag se terme is *Kasper* se taal verouderd. Voorbeelde van volksetimologie is ook volop, soos *hensop* en *spesjaal* (Kruger 2001:16). Sy taal is so eie aan sy karakter dat dit nie verander kan word sonder om sy karakter ook te verander nie. Honiball het heftig gereageer teen enige aanpassings deur uitgewers, hoewel hy te kenne gegee het dat hy eerder sy bestaande karakters sou uitbou as om nuwes te skep (Fritz 1977:77). Ten tye van dié uitspraak het hy net aan *Adoons-hulle* gewerk en het hy toe reeds vir ongeveer twintig jaar nie meer nuwe episodes van *Oom Kasper* geskep nie.

Calitz beweer dat taal tóg meer is as 'n blote kommunikasiemiddel, aangesien sosio-kulturele faktore bydrae tot die ontwikkeling van 'n taal, terwyl sodanige faktore terselfdertyd deur taal weerspieël word. Hy noem die verhouding tussen lede van 'n spesifieke gemeenskap as een van hierdie sosio-kulturele faktore (Calitz 1979:4). Die respekvolle wyse waarop Nefie *Kasper* aanspreek is tekenend van sy Afrikaanse herkoms. Hoewel *Kasper* se optrede nie respek afdwing nie, spreek Nefie hom steeds as *Oom* aan, terwyl *Kasper* vir Nefie as sy mindere behandel.

Afrikaanse lesers sou nie die aanspreekvorme *oom* en *neef* as vreemd beskou nie, al is daar geen aanduiding van 'n familieverband tussen die twee karakters nie. Hoewel *oom* tans steeds gebruik word as algemene aanspreekvorm vir ouer mans, is die term *neef* vandag beperk tot familieverband. In hierdie opsig is die gebruik van *neef* as aanspreekvorm dus 'n aanduiding van die gedateerdheid van dié reeks.

Benewens die taalkundige faktore soos die voorkoms van argaïsmes kan nog tekens van verouderdheid waargeneem word. 'n Voorbeeld hiervan is die feit dat *Kasper* en Nefie nie slegs dieselfde slaapkamer nie, maar soms selfs dieselfde bed deel. Ten tye van die reeks se



ontstaan het die meeste Afrikaanssprekendes finansiële swaargekry, sodat bogenoemde situasie aan 'n gebrek aan slaapplek toegeskryf sou word, sonder dat lesers seksuele konnotasies daaraan heg. Hedendaags mag sulke tonele bestempel word as 'n verkeerde invloed op jong lesers. Die verhouding tussen die strokieshelde *Batman* en *Robin* is byvoorbeeld deur sielkundiges bestempel as homoseksueel van aard, omdat dié twee karakters saamwoon (Sassienie 1994:58).

Aspekte van taal, soos intonasie en verteltempo kan uiteraard nie in strokies op dieselfde wyse uitgedruk word as in mondelinge vertellings nie. Kruger meld in haar referaat getiteld *Visuele en kulturele landskappe in strokiesprente van TO Honiball* dat hy lyftaal, gebare en gesigsuitdrukkinge beklemtoon as 'n wyse van kommunikasie. Sy beweer dat *klem, intonasie en oordrywing manifesteer in die effektiewe gebruik van leestekens*. Volgens Kruger speel Honiball as verteller 'n bepalende rol deur tussenwerpsels en uitings van sy spesifieke vertelstyl, byvoorbeeld *ja-nee wag* en *a ja nee, maar nou praat jy*. Tydsverloop word aangedui deur die oorgang van die teks van een paneel na die volgende (Kruger 2001:16). Wanneer die teks nie oorloop nie, ervaar die ingewyde leser dit as 'n teken dat daar 'n langer tussenpose is as in die geval waar die teks wel oorloop.

*Oom Kasper*-verhale is vanaf 1945 tot 1949, van 1954 tot 1959 en in 1973 oor die radio vertolk (*Die Burger* 6/9/1980:2; *Landbouweekblad* 29/8/1980:69), sodat lesers die geleentheid gehad het om wel genoemde taalelemente waar te neem. Honiball het hierdie hoorbeelde geskryf (JSGDS 119 MSS 4.1 RHB: TO Honiball 7/4/1954) en daarom kan aangeneem word dat dié karakteruitbeeldings, insluitende taalgebruik en stemtoon, op sy idees van Kasper en Nefie geskoei is (mev EM Honiball 1999:onderhoud). Sy vertelstyl is van só 'n aard dat min aanpassing van sy strokiesvertellings nodig was.

Dieselfde geld vir Kasper-stories wat op 'n langspeelplaat opgeneem en in 1978 uitgereik is (*MFP-produksies* 1978). Pretorius beweer dat 'n komiese situasie meer treffend pikturaal uitgebeeld kan word as in verbale of geskrewe vorm. Volgens haar was die *Oom Kasper*-reekse oor die radio 'n goeie voorbeeld hiervan, want hoewel die radioreekse gewild was, was die tekenreekse veel gewilder (Pretorius 1995:37).



Klank en beeld is uiteindelik in 1980 saamgevoeg toe Honiball sommige van die *Oom Kaspas*-radioverhale verwerk het vir televisie (*Die Burger* 6/9/1980:2; Schoonraad & Schoonraad 1989:165). Dié dertien episodes was nie animasie nie, maar 'n aantal statiese prente met die stemme van Kaspas, Nefie en die ander karakters daarby. Volgens *Die Burger* van 3 Maart 1980:22 was dié produksie nie geslaagd nie, juis omdat die tekeninge nie geanimeer was nie. In 1989 het *Oom Kaspas* weer op TV1 verskyn en hierdie keer is die prente gedeeltelik geanimeer (Steyn 1989:18; *The Star* 19/1/1989:7) met behulp van rekenaar-grafika (MS EHV Brief: Botha c1989; SAUK TV 19/1/1989).

*Oom Kaspas* is ook op die verhoog opgevoer, sodat Kaspas se verhale ook op hierdie wyse mondeling vertolk is (EM Honiball 1999:onderhoud). Volgens prof Bun Booyens, sou hy nie die radioverhale van *Oom Kaspas* begryp het indien hy nie eers die strokiesreeks geken het nie (prof B Booyens 1999:onderhoud), terwyl prof Pieter Grobbelaar beweer dat hy nie die strokies gelees het nie, maar graag na die radio-opvoerings geluister het (prof PW Grobbelaar 1999:onderhoud). Dit blyk dus dat hierdie reeks verskillend ervaar en geïnterpreteer is deur individue.

#### 6.4.3.3 Karakterisering

Soos reeds genoem, word karakterontwikkeling in strokies aan bande gelê weens die beperkte ruimte vir verhaalontknoping. Daarom is die meeste karakters eendimensioneel, soos Nefie en Ta' Engeltjie. Nefie was aanvanklik meer betrokke by die gebeure in die strokie (sien figure 168a-c), maar degenerer mettertyd tot 'n apatiese toeskouer (Grobbelaar 1981:795). Ta' Engeltjie het inderdaad nooit verder ontwikkel as die feitlik stemlose geweldenaar (sien figure 169a-c) wat in die derde jaar van *Oom Kaspas* se bestaan gereeld haar verskyning maak nie (sien figuur 170). Figuur 168d is dus 'n uitsondering op die reël. Kaspas is ook 'n tipe-karakter, naamlik 'n tipiese boerefiguur, hoewel in werklikheid 'n karikatuur van dié soort persoon. Hy lyk dus fisies na die deursnee-boer van daardie tydperk (of dan 'n strokies-ekwivalent van een), maar besit feitlik geeneen van die tipiese boer se kwaliteite nie. Kaspas leer ook nooit uit sy mislukings nie en daarom is daar nie karakterontwikkeling by hom waarneembaar nie.



*Figure 168a-d toon afwykings van die normale formule*



**Figuur 168a:**  
(OK 1979:gp)



**Figuur 168b:**  
(OK 1986:gp)



**Figuur 168c:**  
(OK 1988:gp)



**Figuur 168d:**  
(OK 1949:gp)



*Figure 169a-c Ta'Engeltjie word uitgebeeld as 'n manslaner*



tjies die eenkantse muur wat ek op-  
geskuif het! Kaa-ka-ka-kaa! Reken 'n  
bietjie! Dis nou weer 'n ander manier  
om vars lug te kry! Sy was 'n engel.

**Figuur 169a:**  
(OK 1986:gp)



tikkie gegee het! Sulke onredelik  
heid ka' ek mos nie veel nie! Jou  
tan' Engeltjie is net so... Hiert! O  
toggie!... O geeftag, Nefie, help!!..."

**Figuur 169b:**  
(OK 1986:gp)

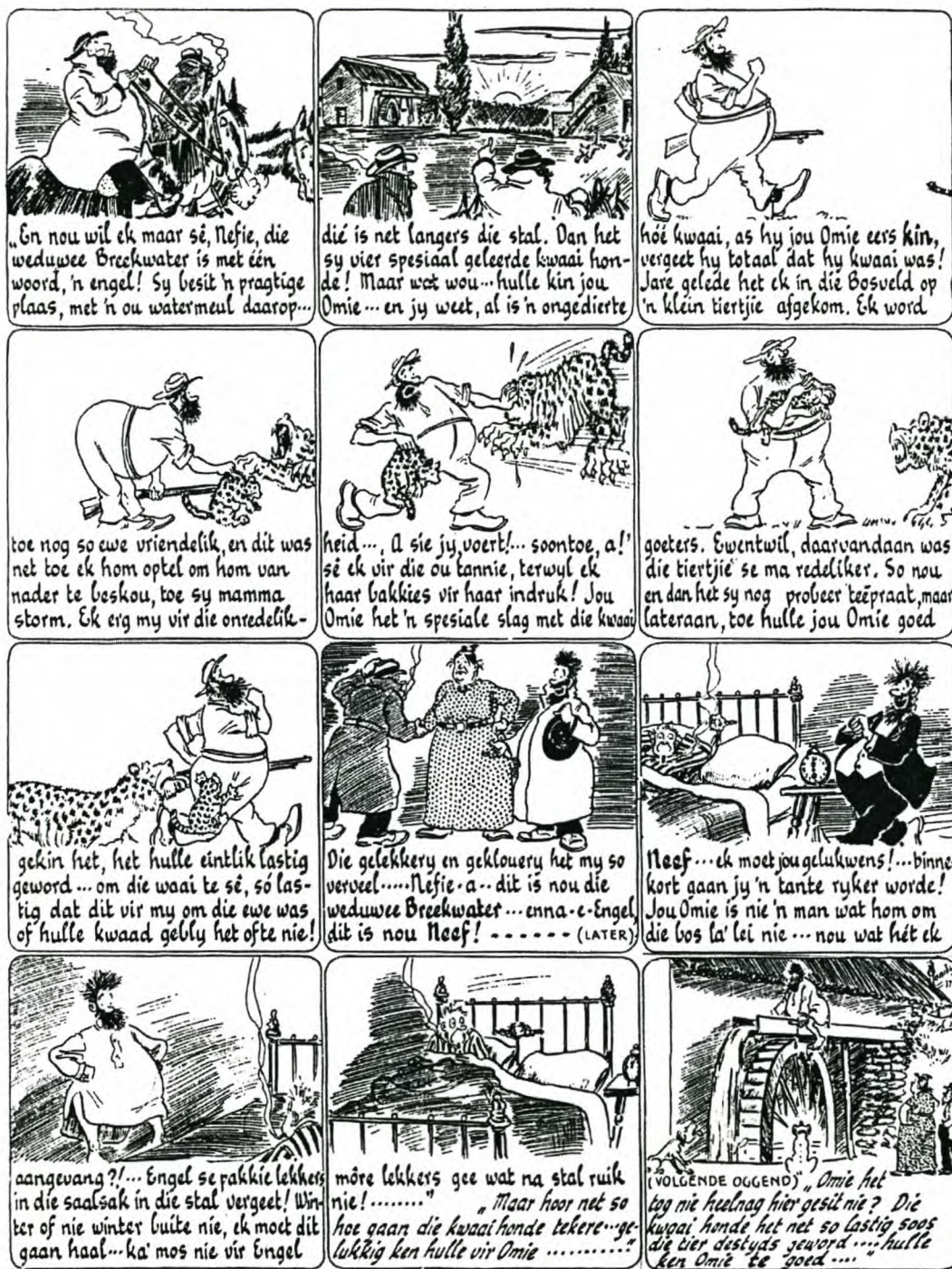
nasie, omdat ek so'n konsternasie  
veroorsoek....

*Askies, Omie, maar was  
dit Omie se tweede naam,  
of tan' Engeltjie s'n?*



**Figuur 169c:**  
(OK 1979:gp)





**Figuur 170: Ta'Engeltjie verskyn as 'n nuwe karakter**  
(OK 1966:47)



Die karakterisering van Ta' Engeltjie as 'n onaansienlike en dominerende persoon, asook die feit dat vrouens meestal in Honiball se strokies in ondergeskikte rolle soos huishoudsters en sekretaresses voorgestel word, kan ook tans as seksisties bestempel word. Swart persone word dikwels as barbare en selfs as kannibale uitgebeeld, terwyl aanspreekvorme soos *kaffer* voorkom in die teks. Swart persone is ook gewoonlik uitgebeeld as eendimensionele karikature in ondergeskikte hoedanighede, byvoorbeeld as hande-arbeiders op plase. Norme en terminologie het verander sedert Honiball hierdie reeks geskep het, wat weer eens daarop dui dat dit essensieel is om pikturale humor te beoordeel binne die konteks van die betrokke historiese tydperk.

#### 6.4.3.4 Naamgewing

Rassistiese benamings soos *kaffer*, *makatees* en *skepsel* kom byvoorbeeld telkens voor in die verhale van *Oom Bart* (Mostert 1945:94-95) en ander tydgenote van Honiball. Volgens Calitz was sodanige woorde aanvanklik nie skeldname nie, maar het hulle 'n betekenisverandering ondergaan (Calitz 1979:6). Wanneer *Oom Kaspaas* (sien figure 171a-d) vergelyk word met tydgenootlike strokies (sien figure 172a & b), is dit nie buitengewoon rassisties nie. In sekere gevalle is latere uitgawes aangepas van oorsese strokies omdat die oorspronklike uitgawes as rassisties bestempel is (sien figure 173a & b). In Honiball se geval het sy volksgenote nie sy werk as onaanvaarbaar beskou nie.

Voorbeelde van naamgewing is volop in Kaspaas se verhale. Sy hond is *Kaiing*, die ryperd is *Vonkprop*, 'n bruin man is *Poensbek* en *Ou tatta*, terwyl *Kwaai Floors* en *Rooi Hermanus* beskrywend is van die betrokke persone (*Die Burger* 31/1/1953:22; 26/7/1952:9; 30/8/1941:5; 4/3/1944:5; 9/8/1941:9; Honiball 1979:gp). Bekende plekname word vervorm, soos *Vitorie-waterval* (Victoria waterval) en *Kieliemandjaro* (Kilimandjaro). Bekende plekke en mense word ook in die stories gebruik, soos dr Danie Craven (OK 1979:gp). In sommige gevalle word sodanige persone se name ook vervorm, soos *Lord Ha Ha* ('n verraaier tydens die Tweede Wêreldoorlog) wat *Lord Hô Hô* word (OK 1986:gp).



*Figure 171a-d: Uitbeeldings van swart en bruin karakters deur Honiball*



*Figuur 171a:*  
(OK 1979:gp)



*Figuur 171b:*  
(Landbouweekblad 1980:III)



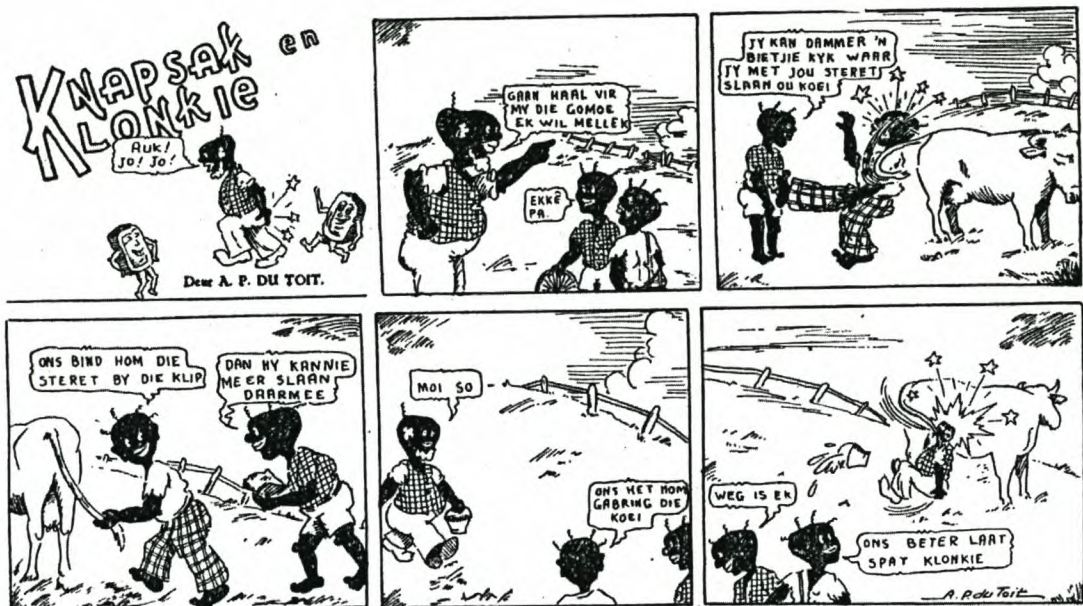


*Figuur 171c:*  
(OK 1942:18)



*Figuur 171d:*  
(OK 1940:2)





*Figuur 172a: Bruin karakters deur AP du Toit  
(Die Jongspan 1937:24)*



*Figuur 172b: Swart karakters deur Hergé  
(Farr 2001:24)*



*Figure 173a & b 'n Voorbeeld van 'n strokie wat aangepas is om polities korrek te wees - die swart karakter (1930) is met 'n wit karakter (1946) vervang*



*Figuur 173a:  
(Farr 2001:25)*



*Figuur 173b:  
(Farr 2001:25)*



Ta' Engeltjie se naam is 'n voorbeeld van ironiese spot, want sy is juis die teenoorgestelde van engelagtigheid. Die oorsprong van haar familienaam, *Breekwater*, is onbekend. Die assosiasie wat met *kwaad* (-kwater) gemaak kan word, is dalk toevallig. Kaspaas se familienaam was aanvanklik Koekemoer en die idee daaragter is waarskynlik bloot die snaaksigheid daarvan, soos in die geval van Breekwater, terwyl die *k* in Kaspaas en die *k* in Koekemoer allitereer. Nadat lesers wat Koekemoer heet kapsie gemaak het teen die gebruik van hulle naam, het Honiball Kaspaas se familienaam na Breekwater verander (Louw 1965:17; Steyn 1989:16-17) (sien figure 174a & b). Soos genoem in hoofstuk 4 het Honiball wel beswaar gemaak daarteen dat uitgewers inmeng met sy werk, maar hy wou nie sy lesers antagoniseer nie.

Die plattelandse Afrikaner het gedurende die 1940's toe die reeks bekend geraak het, 'n patriargale gesinsverband gehad (Cronjé 1945:326). Die feit dat Oom Kaspaas sy vrou se familienaam aangeneem het is ongewoon en selfs absurd in die Suid-Afrikaanse konteks. Aangesien absurditeit gekoppel word aan Kaspaas se persona, terwyl dit ook inpas by sy onderdanige verhouding met sy vrou, blyk hierdie reëling tog nie so onaanvaarbaar te wees nie. Die lesers het Kaspaas immers as 'n bejammerenswaardige en patetiese figuur beskou. Oom Bart is ook 'n patetiese figuur in vele opsigte, maar dit verhinder hom nie om sy vrou te domineer nie (Mostert 1945:7).

Langenhoven teken homself ook as 'n slagoffer van die *pantoffelregering*, maar nooit op 'n fisies-waarneembare wyse nie. Die rede vir sy sogenaamde onderdrukking kom neer op selfspot (Malherbe 1953:15) en nie 'n ekstreme toestand soos in Kaspaas se geval nie. Honiball het Ta' Engeltjie blykbaar as die perfekte karikatuur van 'n helleveeg beskou, want hy teken haar ook in die boek *Pa het gesê* (Beyers 1973:35) (sien figuur 175). Oom Kaspaas is egter nie die enigste strokiesreeks waarin die man deur sy vrou gedomineer en selfs aangerand word nie. Die reekse *Bringing up father*, *Red Eye* (Rooioog) en *Andy Capp* is bekende voorbeelde hiervan (sien figure 176a & b). Hierdie strokies toon die universaliteit van menslike gedrag, terwyl die verskillende milieu's wat uitgebeeld word die onderskeie kulture aantoon.





*Figuur 174a: Oom Kaspas as Koekemoer  
(OK 1944:13)*



*Figuur 174b: Oom Kaspas as Breekwater  
(OK 1986:gp)*



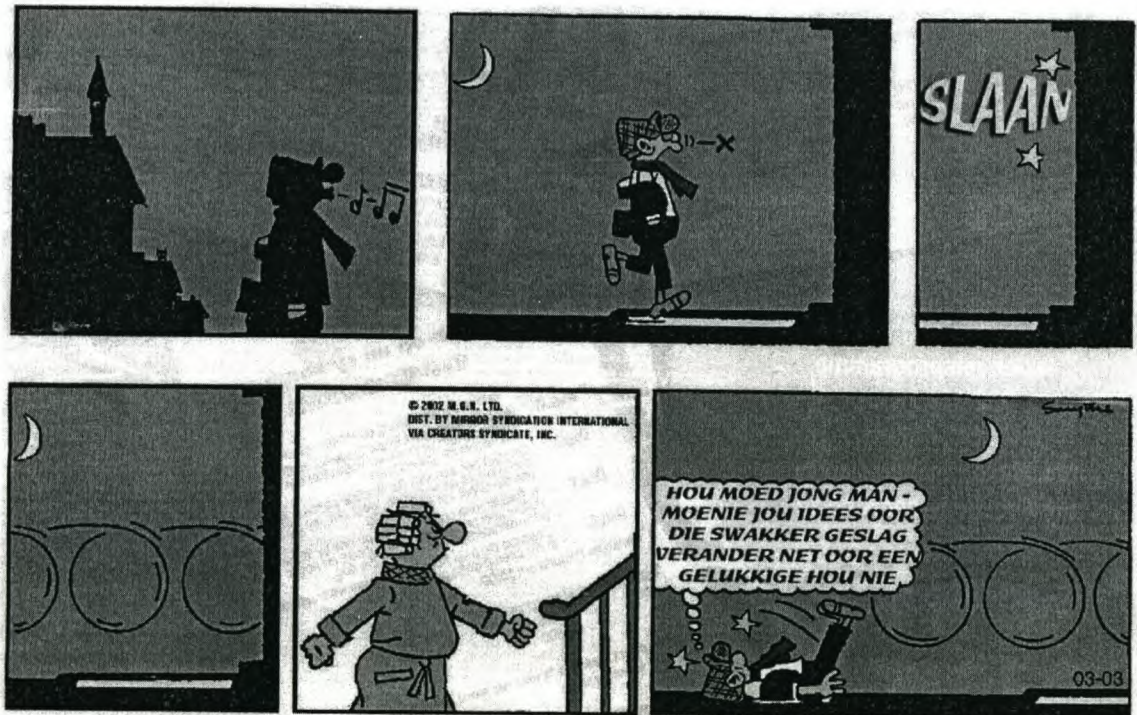


*Figuur 175: 'n Ta'Engeltjie karikatuur  
(Beyers 1973:35)*





*Figuur 176a: 'n Tipiese toneel uit Bringing up Father  
(Die Vaderland 16/1/1970:35)*



*Figuur 176b: Andy Capp se vrou slaan hom  
(Tydskrif-Rapport 23/6/2002:14)*



#### 6.4.4 Humor

Kaspaas se humor is tiperend van die soort karakter wat hy verteenwoordig en die gewildheid wat hy geniet het, is 'n bewys dat hy ervaar is as meer as net 'n eendimensionele karikatuur. Honiball was op daardie stadium (teenoor later toe hy met sy ander bekende reekse begin het) nog meer onder die invloed van die Amerikaanse strokies wat hy in Chicago leer ken het, sodat sy tekenstyl tereg beskryf is as *slapstick* (Cillié 1980:79). Sy politieke en sosiale spotprente het veral in die beginjare daarvan dieselfde oormatige beweging en gesigsuitdrukkinge vertoon, wat mettertyd getemper is, maar nooit heeltemal verdwyn het nie. Honiball het lyftaal saam met spesifieke taalgebruik aangewend om humor te kommunikeer. Soos in die geval van Fred Mouton, beeld Honiball die lyftaal van sy karakters uitstekend uit (dr DP van Zyl 2002:onderhoud).

Soos genoem, is die stories van *Oom Kaspaas* en Baron von Münchhausen so vergesog dat niemand dit ernstig opneem nie. Selfs Nefie neem *Oom Kaspaas* se stories met 'n knippie sout, aldus Honiball self. Volgens Honiball verteenwoordig Kaspaas elke mens wat sê dat hy of sy 'n doel in die lewe het en dat die wêreld slegter daaraan toe sou wees sonder hom of haar. Hy voeg by dat Kaspaas besluit het dat hy sake *regpraat*, by die gebrek aan werklike prestasies wat hy andersins moes behaal het (JSGDS 119 Pe.5.1: TO Honiball). Kaspaas verskaf bloot vermaak aan sy lesers, want hy is self die enigste persoon wat glo in sy (onrealistiese) vermoëns.

Die element van simpatie wat hier ter sprake is, is ook 'n element wat in sommige definisies van humor voorkom (Greig 1923:252; Schoonees ea 1961:455; Verwoerd 1988:7; Wortley 1992:9). FEJ Malherbe se definisie van humor is hier gepas, naamlik *die vermoë om uitdrukking te gee aan lagwekkende kenmerke, handeling en denkbeelde op grondslag van simpatie en 'n bepaalde lewenshouding* (Malherbe 1953:7). Thomson en Hewison beweer ook dat die vergesogte dinge wat in strokies voorkom nie aanstoot gee nie, juis omdat dit komies en onrealisties is (1985:131). Kaspaas se verbeeldingsvlugte word as sodanig herken, sodat selfs die gewelddadige behandeling van allerhande diere in sy verhale (sien figuur 177a-d) nie skok nie.



**Figure 177a-d:** Voorbeelde van dieremishandeling  
deur Oom Kaspas



**Figuur 177a:**  
(OK 1979:gp)



**Figuur 177b:**  
(OK 1979:gp)





sit het, mors-morsdood met die  
één klip. Reken! Sien, die klip is  
teen die kat se kop, spat daarvan-

**Figuur 177c:**  
(OK 1979:gp)



was vir jou 'n pragstuk van 'n gooi  
daardie, Neef... 'n Pragstuk!...  
Hiet! Ma' so 'n donkie se kind! Hoo!  
Hokanou!! Hooo!! O geeftag!"

**Figuur 177d:**  
(OK 1986:gp)



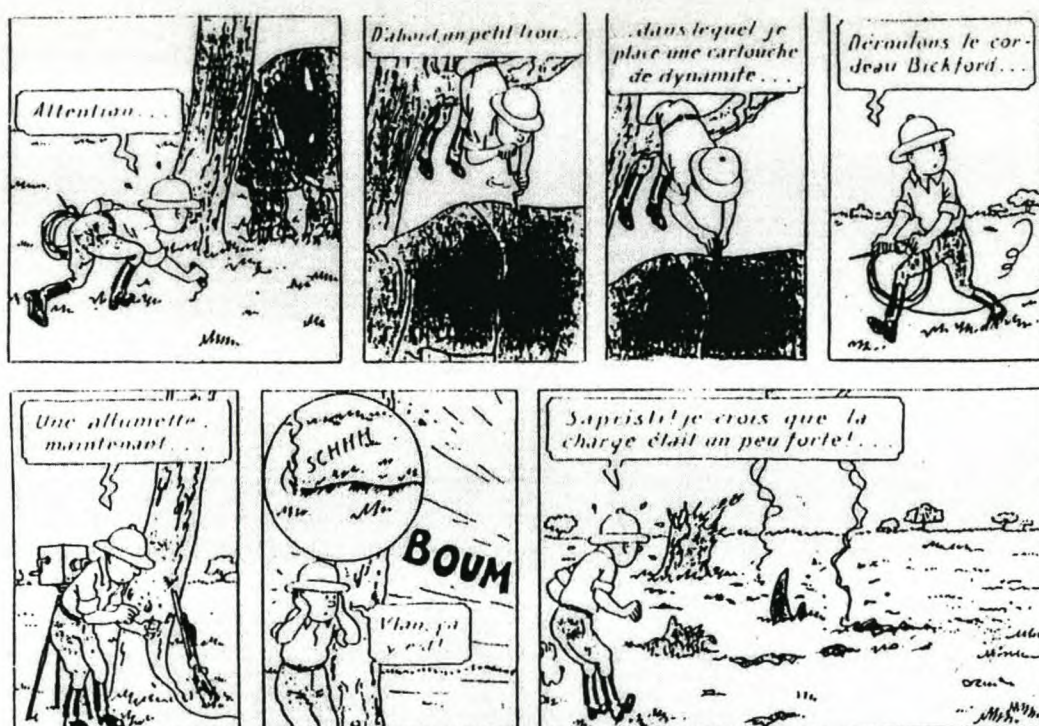
Nogtans is daar gevalle waar sekere strokiesverhale verander is om te verhoed dat die publiek daarteen beswaar maak (sien figuur 178a). Hergé se *Tintin*-verhale moes aanpas by die vereistes van uitgewers, byvoorbeeld die hersiene uitgawe van *Tintin in the Congo* (figuur 178b).

*Oom Kaspas* toon ooreenkomste met 'n klugspel, aangesien 'n klug 'n dramatiese grap is, waarin met sekere tipes persone gespot word (soos Kaspas die grootliegkarakter en Ta' Engeltjie die dominerende vrou) deurdat hulle menslike gebreke (Kaspas se luiheid ensovoorts) vermaaklik en geestig uitgebeeld word (Wortley 1992:12). *Oom Kaspas* bevat ook kenmerke van ander humoristiese uitdrukkingsvorme wat genoem word in hoofstuk 2.

*Oom Kaspas* strek nie soos 'n vervolghverhaal oor meer as een episode nie, maar aangesien dieselfde formule keer op keer herhaal is en dieselfde hoofkarakters daarin voorkom, het dit die kontinuïteit wat soortgelyk is aan 'n vervolghverhaal. Hierdie eienskap lei daartoe dat lesers van die betrokke publikasie identifiseer met die karakters en die reeks in sy geheel. Soos genoem in hoofstuk 2, word hierdie faktor van identifikasie hoog aangeslaan deur koerantredakteurs, aangesien hulle wil verseker dat lesers voortdurend dieselfde resep verlang.

Grobbelaar se uitspraak dat Kaspas se grappe flou is, het meriete. Te wyte aan die reeks se inperkende formule en Honiball se werksdruk, asook die lang tydperk wat die reeks geduur het, was dit onmoontlik om keer op keer treffers te skep. Honiball het alleen alle verhale geskryf, die bladuitleg en tekenwerk gedoen. In teenstelling hiermee het strokieskunstenaars soos Hergé van *Tintin*-faam ook verskillende strokiesreekse geskep, maar met behulp van 'n hele span tekenaars en hulp-skrywers wat selfs die aktiwiteite van die karakters opvoer deur middel van rolspel deur werklike persone. Modelle is gemaak van die voertuie en so meer wat in die stories uitgebeeld is en tegniese tekenaars is gebruik om byvoorbeeld vliegtuie te teken vir dié reekse (Farr 2001:184). Volgens Essie Honiball het die kwaliteit van Honiball se werk gelyk onder sy aansienlike werkslading en was hy tot beter in staat, indien hy meer tyd tot sy beskikking gehad het (mev EM Honiball 2000:onderhoud).





*Figuur 178a: Die oorspronklike toneel*  
(Hergé 1974:56)



*Figuur 178b: Die hersiene weergawe*  
(Farr 2001:23)



Die humor van die Belgiese reeks *Bob en Bobette* is beskryf as *a mixture of slapstick, absurdity and everyday popular humour (including a racist streak)* (Le Fèvre 1996:48). *Oom Kasper* het wel al dié elemente bevat. Die Afrikaansheid daarvan was die deurslaggewende faktor (Lategan 1985:47). Nogtans het *Oom Kasper* verouderd geraak. In 1975 is hy teruggebring in *Landbouweekblad* (Lategan 1985:58), maar nadat dié tydskrif opgehou het om dit te publiseer, het die publiek nie soos by vorige geleenthede versoek om dit terug te bring nie. In 1994 is 'n aantal voorheen-gepubliseerde episodes van *Oom Kasper* in die tydskrif *Keur* gepubliseer (*Keur* 1/7/1994:67), maar dit is binne enkele maande gestaak.

Soos in hoofstuk 1 vermeld is, verander die humor van 'n volk mettertyd en kan aanvaar word dat die humor van Afrikaanssprekende plattelanders ook verander het. Vir die ouer geslag lesers van *Landbouweekblad* het *Oom Kasper* nostalgiese waarde, maar vir die jonger geslagte is dit 'n verouderde resep, geskep deur 'n kunstenaar wat aan hulle onbekend is. Die verskil tussen geslagte is onder andere 'n verskil in gedeelde waardes en ondervindinge (Wortley 1992:iv). Honiball het die waardes en ondervindinge van sy tydgenote deur middel van sy pikturale humor vergestalt en latere geslagte vind nie aanklank daarby nie.

Dit is dus nie net die verouderde taalvorme en milieu wat vir laasgenoemde groep vreemd mag voorkom nie, maar ook die humor. Die talle jagstories van Kasper is 'n voorbeeld hiervan, want aangesien Afrikaanssprekendes aansienlik verstedelik het sedert die ontstaan van die reeks, sal dié tipe verhale nie meer aan die meeste Afrikaanse lesers bekend wees nie. Terwyl bekendheid lei tot begrip en waardering, is die teenoorgestelde ook waar.

'n Verdere rede vir die gewildheid wat *Oom Kasper* verwerf het gedurende sy vroeë jare, is die feit dat die Afrikaanssprekende lesers gedurende die Depressiejare 'n behoefte aan ontvlugting gehad het. Hulle wou vergeet van hul swaarkry en *Oom Kasper* het hierdie behoefte voorsien in hulle eie taal. In die VSA het strokieskarakters soos *Superman* (sedert 1938) ontvlugting gebied (Wright 2001:10). In Suid-Afrika het sodanige gekostumeerde helde nooit inslag gevind nie, maar *Oom Kasper*, wat eie is aan die Afrikaner en sy



kultuur, het onmiddellik aanhang gekry. Namate die Depressie opgevolg is deur toenemende ekonomiese welvaart, het die behoeftes van die publiek egter verander. Terselfdertyd het nuwe tegnologiese apparatuur soos televisie en rekenaars bygedra om hierdie behoeftes te verander (Pumphrey 1964:11).

#### **6.4.5 Voorbeelde van kultuurhistoriese temas**

##### **6.4.5.1 Stoflike kultuur**

Woningbou en -inrigting, asook dorps- en stadsuitleg word selde uitgebeeld en ook net in 'n minimalistiese styl (sien figure 179a-f). Soos genoem, is die rede hiervoor dat Honiball sodoende die tempo van die verhaal versnel het, die aandag van die leser op die aksies van die karakters toespits en ook tyd bespaar deur nie gedetailleerde agtergrondinligting te verskaf nie. Strokieskunstenaars soos Hergé, wat wel gedetailleerde agtergrondinligting verskaf, het van gespesialiseerde tekenaars gebruik gemaak om hulle te assisteer (Farr 2001:136). Sperdatums was dus vir laasgenoemde van minder belang as vir kunstenaars soos Honiball wat daaglikse strokies moes lewer.

Huisbedrywe word ook selde uitgebeeld, veral aangesien Ta' Engeltjie se rol was om Kaspaas te straf en daarom word sy meestal uitgebeeld met 'n sambok, besem of koekroller in haar hande. Werf- en plaasbedrywe word aangedui, want ten spyte van Kaspaas se afkeer van werk, het hy tog soms geploeg, koeie gemelk en diere gevoer. Voedsel- en eetgewoontes is merendeels beperk tot vleisbraai, terwyl kleredrag eenvoudig of potsierlik is ter wille van bogenoemde tydsbesparing, asook humorskepping. Vervoer en kommunikasie kry meer aandag, aangesien Honiball geïnteresseerd was in masjinerie en tegnologiese toerusting. Perde, waens en motors word dikwels uitgebeeld, terwyl telefone en grammofoon ook gereeld in 'n wisselende mate van realisme geteken is.

##### **6.4.5.2 Geestelike kultuur**

Honiball het doelbewus weggeskram van taboegoed en daarom word godsdiens nie aangeraak nie. Verwante gebruike soos doop en begrafnis word ook nie uitgebeeld nie,



Figure 179a-f toon voorbeelde van interieurs deur Honiball geteken

Goats, Omie moet opskud.  
 Tan' Engeltjie het lankal geroep:  
 „sy's haastig dat ons die goed vir  
 haar moet bring



Figuur 179a:  
 (OK 1979:gp)



Figuur 179b:  
 (Landbouweekblad 16/4/1974:I)

ken 'n bietjie! „Spasie, my dierbare liefeling!" roep sy iet, „kyk wat..." O, hallo, my Engel, ek sê nou net vir Nefie. „Neef," sê ek...



Figuur 179c:  
 (OK 1986:gp)





**Figuur 179d:**  
(OK 1945:29)



**Figuur 179e:**  
(Landbouweekblad 16/4/1974:I)



**Figuur 179f:**  
(OK 1943:42)



want hy wou nie mense antagoniseer nie – selfs binne een geloofsgroepering is immers verskillende interpretasies van hoe genoemde rituele beoefen word. Honiball spot wel dikwels met hofmakery (sien figuur 162) en die getroude lewe (sien figure 169a-c en 180), maar tekeninge van kerkgeboue is skaars. Dominees en selfs toordokters verskyn selde in sy tekeninge, hoewel grappe aangaande sodanige persone algemeen in die volksmond voorkom. Honiball spot met die Skotte se sogenaamde suinigheid en kannibalisme onder swart volke (OK 1986:gp), maar nie met hul godsdienste nie.

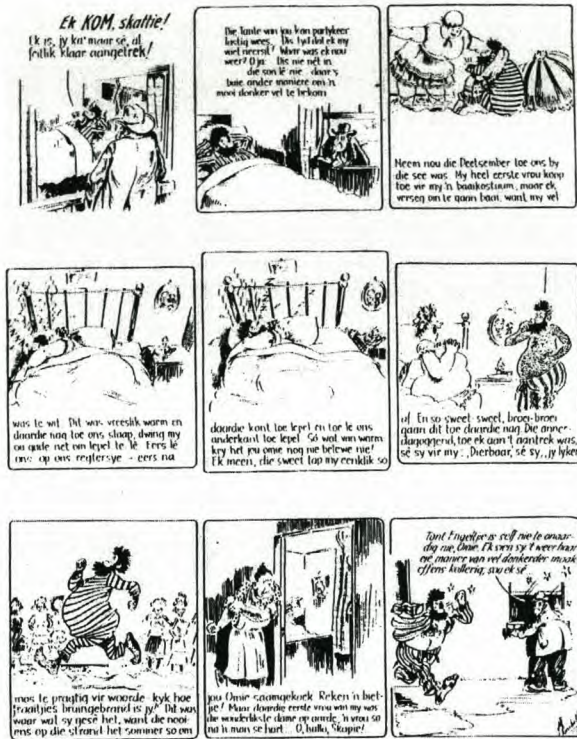
Verwysings na die opvoeding van kinders is beperk tot stories van Kasper se gewaande akademiese prestasies (sien figuur 179b & 181). Van kinderspel en jongmensvermaak is daar geen teken nie, maar populêre sportsoorte soos rugby, tennis, golf, atletiek en krieket kom gereeld voor. Soos genoem, geniet jukseie wel spesiale voorkeur in Kasper se stories. Jag- en diereverhale kom die meeste voor, in die tradisie van die Afrikaanse plattelander. Hierdie tipe verhale kom gereeld voor in tydskrifte soos *Landbouweekblad*, hoewel nie so dikwels soos sterkmanstories nie (Moolman 1990:35). Kasper sien homself uiteraard ook as 'n sterkman-tipe, soos die oorgrote meerderheid van sy stories bewys.

#### 6.4.6 Evaluerende as strokie

Indien *Oom Kasper* se meriete as 'n strokie beoordeel word, moet gelet word op die mate waarin dié reeks voldoen aan die konvensies van die strokiesgenre. Honiball het die vaste formaat waarin die panele gerangskik moes word frustrerend gevind (Korresp EM Honiball 5/10/2000) omdat sy verteltechniek daarvolgens bepaal is. Die tradisionele formaat is 'n *splash panel*, waarin die titel van die strokie ingesluit word, gevolg deur drie rye van drie panele elk, vir 'n totaal van nege panele. Die titel van die strokie word met dieselfde lettertype geskryf, sodat dit onmiddellik herkenbaar is (mev A Walton 2000:onderhoud). Die laaste paneel word gereserveer vir die ontknoping van die storie of die trefreël van die grap. Hierdie formaat van enkel-episodes staan bekend as *completes* (Taylor 1993:84).

Honiball het nie konsekwent van banierpaneel (*splash panels*) gebruik gemaak nie – *Oom Kasper* het soms geen opskrif gehad nie. Figure 182a & b is voorbeelde van verskillende





**Figuur 180: Oom Kaspas spog dat hy nie vir Ta'Engeltjie skrik nie (OK 1979:gp)**



**Figuur 181: Oom Kaspas die geniale student (Landbouweekblad 24/4/1980:III)**



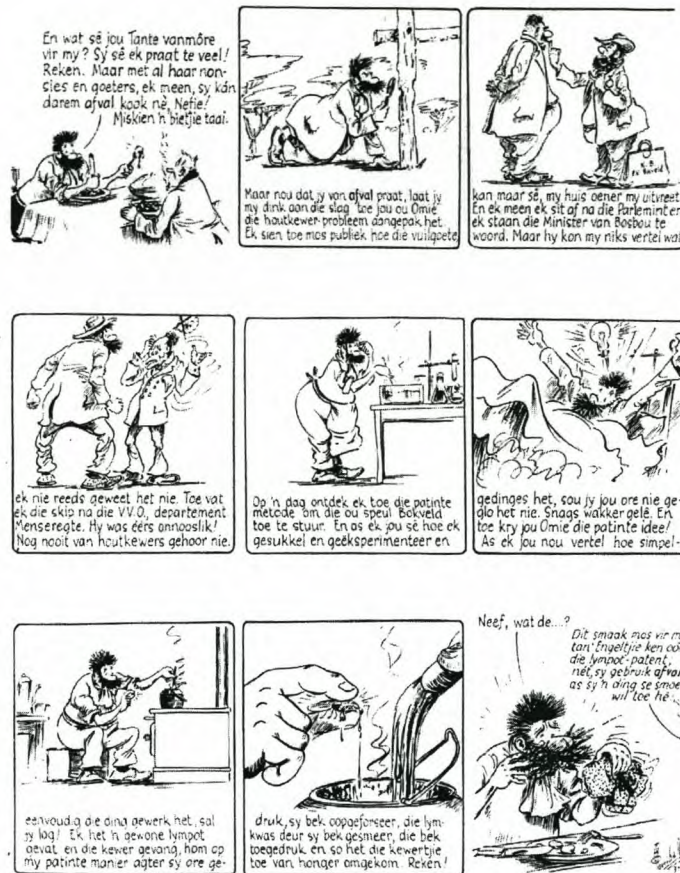
formate wat hy wel gebruik het. Die grootte van die panele wissel nie, maar die skryfwyse word afgewissel deur 'n verandering in die dikte van die lettertypes (Kruger 2001:16). *Oom Kaspas* is, met enkele afwykings, altyd op dieselfde wyse gekonstrueer. In die inleidende gedeelte word Kaspas met een of ander problematiese situasie gekonfronteer, waarna hy op 'n verbeeldingsvlug gaan.

Die laaste paneel word gewoonlik gereserveer vir die terugkeer na die werklikheid, wanneer Kaspas sy straf ontvang omdat hy gelieg het. Hierdie taak is gewoonlik deur Ta' Engeltjie verrig. Kaspas beskryf hierdie verhouding tussen hulle treffend as hy sê *ek is 'n kind des doods* en dat *die duiwel my gaan haal* (OK 1986:gp). Die situasie waarna hy verwys is tipies van die reeks, naamlik dat hy 'n taak ontvang het, maar met groot bravado te kenne gee dat hy tog nie bang is vir haar of enigiets anders nie. Hy gaan dan voort om met 'n grootligstorie te illustreer dat hy inderdaad vreesloos is (sien figuur 180).

Sekere strokieskonvensies soos spraakballonne word nie gebruik nie en ander soos klanknabootsing en skietwolke is skaars (sien figure 183a-c). Afstand- en perspektiefafwisseling is toenemend gebruik soos Honiball meer vertrouwd geraak het met die medium. Sy wisseling van afstandskote aksentueer die vertellersperspektief en karakterisering, aldus Kruger (2001:17). Die beginsel van minimalisme word deurgaans aangewend om sodoende die aandag te vestig op die aksie, eerder as detail. Die verhaaltempo word ook op hierdie wyse versnel. Die nadeel van dié tegniek is dat min agtergrondinligting beskikbaar is. Nogtans kan sekere stoflike kultuurgoedere soos kleredrag, voertuie en geboue in sekere gevalle uitgeken word (sien figure 184a-f). Die kunstenaar is egter nie ingestel daarop om sodanige inligting te verskaf nie. Hy spits hom toe op karakterisering (Kruger 2001:17) en humorskepping (mnr WR Bosman 1999:onderhoud; mev EM Honiball 2000:onderhoud).

Bert Cholet noem dat agtergrondvoorwerpe slegs korrek genoeg geteken hoef te word sodat die voorwerpe herkenbaar is (Cholet 1944:9). Honiball het ook verkies om te fokus op die aksie, eerder as fotorealisme. Soms het hy die eerste twee en laaste twee panele meer gedetailleerd geteken om die werklikheid aan te dui, teenoor Kaspas se liegstorie. Selfs





**Figuur 182a:** Die oorspronklike weergawe van die storie (OK 1979:gp)



**Figuur 182b:** 'n Verkorte weergawe van die oorspronklike storie (Die Burger 24/7/1954:17)





**Figuur 183a:** Plofwolke en spoedlyne  
(OK 1949:gp)



**Figuur 183b:** Strokieskonvensies wat slaap uitbeeld  
(OK 1941:66)



**Figuur 183c:** Konvensies wat pyn voorstel  
(OK 1979:gp)



**Figure 184a-f:** Tekeninge van voertuie deur Honiball



**Figuur 184a:**  
(OK 1986:gp)



**Figuur 184b:**  
(OK 1949:gp)



**Figuur 184c:**  
(OK 1986:gp)





**Figuur 184d:**  
(OK 1940:gp)



**Figuur 184e:**  
(OK 1979:gp)



**Figuur 184f**  
(OK 1986:gp)



dan het hy nie uitermate realisties probeer wees nie, maar dit met duideliker skadu-areas en donkerder omlyning geïmpliseer (sien figuur 185).

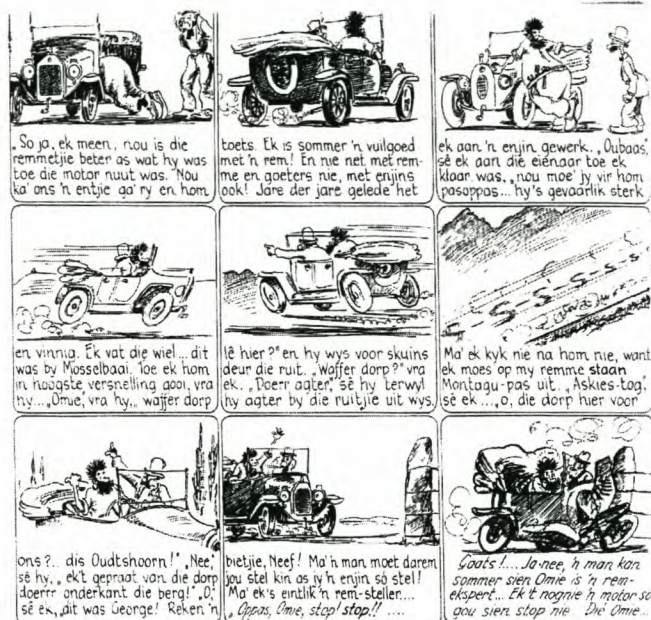
Soms soos in die geval van figuur 181 het hy net die eerste paneel onomlynd geteken, in teenstelling met die res van die panele wat wel omlyn is. Nefie se dialoog is wel in 'n ander skryfstyl gedoen, terwyl die dialoog by die eerste en laaste panele aan die bokant van die betrokke panele geplaas is, met aanduidingstrepe in die tradisie van spraakballonne. Die derde paneel is ook so gedoen, maar geen aanduiding van wie praat nie. Dié paneel dien as 'n oorgang na Kaspaas se liegstorie.

In figuur 180 is Kaspaas alleen in sy bed in die eerste panele, maar deel hy 'n bed met sy vrou in sy verbeeldingsvlug. Die inligting wat oor die meubels en kamerversierings aangebied word, is skraps, maar 'n kers, koper katel en familieportret is herkenbaar. Die baai- en slaapkostuums is doelbewus verouderd om humor te skep.

Die lesers leer die formule ken en antisipeer die onvermydelike met 'n mengsel van plesier en simpatie vir Kaspaas wat net nooit uit sy vorige mislukkings kan leer nie. Die uitdaging wat hierdie vaste formule bied, is nie om oorspronklike storielyne te skep nie, maar om voortdurend nuwe variasies op dieselfde tema te vind (mev EM Honiball 2000:onderhoud). Charles Schulz se opmerking dat 'n strokiestekenaar homself nie moet herhaal nie, is dus hier ter sprake (Schulz 1990:gp). Hoewel lesers 'n soort sekuriteit mag vind in die konstante van sekere onveranderlikes, raak sodanige resep eventueel uitgedien.

Honiball het wel probeer om die eentonige voorspelbaarheid van die Kaspaas-formule te wysig, maar dit het selde gebeur (sien figure 186a-b). Die herhaling van dieselfde formule is 'n swak punt in enige verhaal indien die leser nie soms verras word deurdat iets onverwags gebeur nie. Die sogenaamde verwagtingshorison moet dus oorgesteek word. Soos in die geval van die trefreël van 'n grap of die laaste paneel van 'n strokie, moet die leser se verwagting (selfs net soms) oortref word (dr DP Van Zyl 2002:onderhoud). Soos genoem word in hoofstuk 2 is die kern van humor, veral pikturale humor, juis oordrywing.





**Figuur 185: Die groter detail aan die begin en einde suggereer die ware gebeure (OK 1986:gp)**



**Figuur 186a: Die oorspronklike weergawe van die storie (OK 1940:51)**



Nefie, ja, deesdae wil die vroumense ook alles doen wat die mansmense doen. Kyk nou na daardie jukskei-speelry daar. Hulle moet h' wet in



die Parlemint maak wat vroue len sterkste verbied om dinge te doen wat net mans behoort te doen. Die goedjieskan mos g'n 'n jukskei



hanteer nie! Mar jy praat nou so van jukskei en hoe goed ek kan gooi; jare gelede kuier ek in die Strand. Ek sien toe 'n hele bolling mense



daar staan en toe ek oenersoek in- tel, sou ek ietvinde dat daar jukskei gespeel worde. Ek staan toe ander en sommer so, al pratende



met die ou spul daar om my, laat ek hulle op my beskeie manier verstaan dat ek 'n eerstespanspeler is. Toe hulle dit hoor, vra hulle my raad; die



skeie lê nou só, en hulle wys my, en hoe nou gemaak? Ek vat toe 'n skei, vat mooi korrel en gooi...! En waar was jy, Neef? Ek gooi.



Net soos ek bedoel het, gooi ek die skei dat hy penregop op die pen se kop bly staan. Reken! Ek sê, seun, nee vir Oom jou skei dat ek gou-gou

vir hierdie onnooslike neef hier kan wys wat van 'n jukskei word as 'n ou veteraan hom hanteer... Wag, kyk nou mooi, Neef, kyk...



Gaats, Omie, ek sien nou waarom Omie wil hê dat die Parlement se ke drastiese wette teen die vroue moet maak; ek sien Omie se punt



**Figuur 186b:** Die tweede weergawe van die storie  
(OK 1979:gp)



Die leser verwag dus dat Kaspas nie aan sy straf sal ontkom nie, maar wonder wat die straf gaan wees en wat Nefie se kommentaar daarop gaan wees. Cholet beweer dat *slapstick* 'n element van sadisme bevat. Daarom lag lesers vir Kaspas wanneer hy as 'n leuenaar ontbloot word (Cholet 1944:7). Volgens Jausse voel die leser superieur bo die persoon waarvoor hy/sy lag (1982:189). Wanneer Honiball se lesers dus vir Kaspas lag, vertoon hulle nie 'n tipies-Afrikaanse humorsin nie, maar 'n kenmerk van humor wat internasionaal voorkom.

Kaspas ontlok nogtans simpatie omdat hy nie 'n sluwe bedrieër is soos Uilspieël of die jakkals van *Jakkals en Wolf* nie. *Slapstick* was 'n internasionaal-gewilde humorvorm toe Honiball begin strokies skep het. Daarom is dit verstaanbaar hoekom daar volop *slapstick* voorkom in sy eerste strokiesreeks. Honiball se generasie was immers bekend met talle *slapstick*-eksponente, soos Charlie Chaplin, Harold Lloyd, The Three Stooges en Laurel & Hardy (*Die Burger* 5/12/1936:11).

*Oom Kaspas* is myns insiens nie Honiball se beste strokie nie, hoofsaaklik omdat dit rigied en in talle opsigte verouderd voorkom. Honiball het wel probeer om dit op te dateer. In 'n ongedateerde brief aan sy vrou Essie noem hy dat hy aan *die Kaspas* gaan werk. Aangesien hy nie nuwe strokies geskep het na sy eerste vrou (Iona) se dood nie, kan aanvaar word dat hy reeds bestaande strokies aangepas het om meer aanvaarbaar te wees vir nuwe geslagte lesers. Figuur 186b is waarskynlik 'n voorbeeld van so 'n aangepaste strokie.

Figuur 186a verskyn in eerste versameling (1940), teenoor 186b wat eers in 1986 verskyn. Laasgenoemde is 'n verwerking van die 1940-weergawe. Volgens Essie Honiball het hy verwerkings van *Oom Kaspas* en *Adoons-hulle* gedoen toe heruitgawes van dié reekse in tydskrifte gepubliseer is (mev EM Honiball 2002:onderhoud). Figuur 186a bestaan uit twaalf panele, teenoor die nege van 186b. Albei weergawes toon Kaspas as verwaande leuenaar en manlike chauvinis – sy karakter verander immers nooit.

In die eerste weergawe dam 'n Ta' Engeltjie-karakter hom by en in die tweede weergawe word hy deur 'n onbekende vrou aangeval. Aangesien Engeltjie nie by name genoem word



nie, was dit waarskynlik nie veronderstel om sy te wees in die eerste weergawe nie, maar myns insiens omdat die vrou soos sy lyk, het hy haar voorkoms daarná verander.

Kaspaas is sarkasties wanneer hy die vroumens *goedjies* noem. Die verkleinvorm word in hierdie geval gebruik om neerhalend te wees, wat sy siening van vrouens weerspieël en daarom verdien Kaspaas om deur 'n vrou gestraf te word. Sy sit op hom in 'n dominerende posisie, terwyl sy hom slaan, terwyl hy, die sogenaamde sterk man, hulpeloos is. Deurdat 'n duidelike onbekende vrou en nie iemand wat met sy eie eggenoot verwar kan word nie hom in die tweede weergawe toetakel, maak Honiball die punt dat Kaspaas deur 'n verteenwoordiger van vroue in die algemeen ondergesit word. Dit is dus nie slegs Ta' Engeltjie wat hom maklik kan onderdruk nie, maar enige vrou. Deur middel van die tweede weergawe maak Honiball dit duidelik dat vroue oor die algemeen hul man kan staan, maar aangesien dit hierdie keer 'n jong dame is, is dit 'n verwysing na die jonger geslag (geëmansipeerde) vrou, eerder as 'n ou helleveeg soos Ta' Engeltjie.

Kaspaas gebruik ontronding wanneer hy van die *parlemint* praat, asook in die geval van die ondersoek wat *oenerzoek* word en *ietvind* in plaas van *uitvind*. Soos gewoonlik is daar 'n direkte teenstelling tussen Kaspaas se *eerstespan*- en *veteraan*-status en die werklikheid wanneer hy die skei onbeheersd wegslinger. Hy beweer ook dat hy beskeie is, maar hy is duidelik juis die teenoorgestelde daarvan.

In die tweede weergawe word vrouemodes met meer detail uitgebeeld, hoewel potsierlik en verouderd, soos die baaikostuums, of sonder veel detail, soos die rokke en die dame se langbroek in die eerste paneel. In die eerste weergawe pas Kaspaas oorronding toe wanneer hy *spul* uitspreek (*speul*), maar by die nuwer weergawe sê hy *die ou spul*.

In die nuwer weergawe toon Honiball die verskil aan tussen Kaspaas se verbeeldingsvlug en die res van die betrokke situasiekomedie deur omlynings om die panele te teken in die geval van Kaspaas se vertelling. In die eerste weergawe daarenteen, is al die panele vierkantig omlyn. Die tweede weergawe verskil hoofsaaklik van die eerste in dié opsig dat die fokus subtiel verskuif het van Kaspaas se gooitegniek na die gebrek aan politieke korrektheid van sy stellings.



In die eerste weergawe kom oorronding voor, naamlik *kru* (kry) en *speul* (spul). In die eerste weergawe sê Kaspaas die mense *was sardientjies* en in die tweede weergawe praat hy van 'n *hele bolling*. Die verandering is waarskynlik daaraan toe te skryf dat Honiball wou wegbeweeg van geyktheid. In albei gevalle word die intensiewe vorm van regop gebruik, naamlik *penregop*, weens die toepaslikheid daarvan op jukskei.

Die vernaamste visuele verbetering in die tweede weergawe is die perspektiefverskuiwing van die paneel waar Kaspaas kastig die skei op die pen laat val. Om die skei na die kyker te laat aankom is 'n tegniek wat filmregisseurs ook gebruik vir groter dramatiese effek, soos om 'n lokomotief skynbaar reguit op bioskoopgangers te laat afpyl, met die kamera op grondvlak opgestel. Aangesien hierdie paneel die klimaks van Kaspaas se verhaal uitbeeld, was dit 'n goeie keuse om juis hierdie paneel te verbeter.

Hoewel die humor in *Oom Kaspaas* hoofsaaklik *slapstick* en dus *lae humor* is, sorg Honiball dat volwassenes ook dié reeks kan geniet deur die pittige naamgewing, spraakwyse van die hoofkarakter, die verwysing na persone, gebeure en plekke wat aan Afrikaanse lesers bekend is. Baie van hierdie aspekte is egter ook tydgebonde, sodat dit, soos die humor van *Oom Kaspaas*, nie altyd verstaanbaar is vir jonger geslagte nie.

## **6.5 Jakkals en Wolf**

Die spelwyse wat gevolg word ten opsigte van die name van karakters wat in hierdie reeks voorkom, is soos volg: die beer-karakter staan bekend as Beer, die bobbejaan is Dokter Bobbejaan, ensovoorts (dit wil sê die titel vorm deel van die naam en word daarom met 'n hoofletter gespel). In die geval van Jakkals en Wolf word verskillende benaderings gevolg: Jakkals en Wolf as karakters word met hoofletters gespel, Honiball se strokiesreeks waarin die karakters figureer word geskryf as *Jakkals en Wolf*, terwyl wanneer daar in die algemeen gepraat word van Jakkals-en-Wolf-stories, word dit nie in kursief geskryf nie en met koppeltekens .



### 6.5.1 Ontstaan van die strokiereeks

Teen 1940 het Honiball reeds bekendheid verwerf vir sy spotprente en die strokiesreeks *Oom Kaspaas*. In hierdie jaar het Truida Pohl (later mev NP van Wyk Louw), hom genader met die versoek om 'n strokiesreeks vir kinders in *Die Jongspan* te skep (Du Toit 1998:48; mev G Louw 2000:onderhoud). Pohl het voorgestel dat hy Jakkals en Wolf as karakters gebruik, aangesien die karakters welbekend was. In 1937 is ses *Jakkals en Wolf*-stories gelys in 'n indeks van artikels wat in die vorige drie jaar van dié tydskrif se bestaan gepubliseer is (*Die Jongspan* 15/1/1937:14). Honiball het self 'n paar van dié stories geïllustreer. Die meeste Jakkals-en-Wolf-stories wat in omloop was, is egter in mondelinge vorm oorgedra (prof B Booyens 1999:onderhoud).

Honiball het verskillende karakters oorweeg, naamlik spinnekoppe en ander goggas, asook 'n reeks oor bruin mense. Soos genoem, het hy 'n affiniteit vir dié groep Afrikaanssprekendes gehad en het hy hulle taalgebruik en humorsin waardeer. Hy het teen laasgenoemde moontlikheid besluit omdat hy van mening was dat Transvalers en Vrystaters nie dieselfde waardering vir die bruin mense se eiesoortige geestighede sal hê nie, omdat nie-Kapenaars hulle nie goed genoeg ken nie (Burger & Liebenberg 1977:4; mnr TJ Honiball 2000:onderhoud).

Pohl se voorstel het Honiball se goedkeuring weggedra en op 16 Januarie 1942 het Honiball se strokiesweergawe van dié karakters in *Die Jongspan* verskyn (Schoonraad & Schoonraad 1989:165; mev G Louw 2000:onderhoud). Volgens Honiball was *Jakkals en Wolf* geskik vir sy doeleindes, omdat 'n strokiesreeks karakters moet bevat waarmee die kunstenaar vir etlike jare kan aanhou (Du Toit 1998:48). *Jakkals en Wolf* het inderdaad vir 27 jaar in *Die Jongspan* verskyn. Die laaste episode het op 24 Maart 1969 verskyn (*Die Jongspan* 24/03/1969:7) (sien figuur 187a). Op 31 Maart 1969 verskyn die karakters vir die laaste keer - op 'n verhoog, asof vir 'n encore (*Die Jongspan* 31/3/1969:13). Sestien bundels van *Jakkals en Wolf* is vanaf 1942 tot 1986 uitgegee (sien figuur 187b).

Honiball se betrokkenheid by *Die Jongspan* het reeds in 1934 begin toe hy kortverhale wat daarin verskyn het geïllustreer het (*Die Jongspan* 14/12/1934:1). Hy is in 1936 by die

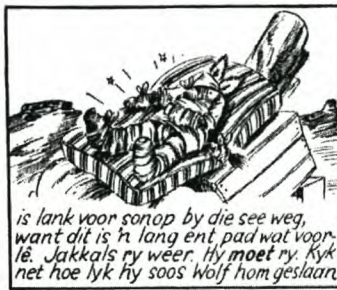


# JAKKALS EN WOLF

DEUR  
T. O. HONIBALL



Wolff het gesê hy gaan huis toe; hy wil nie 'n minuut langer by die see bly nie. Dis die dat ons die ou span nou in die wapad kry, op pad na Wilkraal. Hulle



is lank voor sonop by die see weg, want dit is 'n lang ent pad wat voorlê. Jakkals ry weer. Hy moet ry. Kyk net hoe lyk hy soos Wolf hom geslaan.



het. Hy het die pak lankal verdien. Met Oupa gaan dit baie goed. Die weduwees by die strand was baie vriendelik en almal het belowe om te skryf. Net jam-



mer die vakansie was so kort. Wolf is vir homself baie jammer. Die see-vakansie het hy glad nie geniet nie. Hy wens kan doodgaan! Sy gewete pla hom



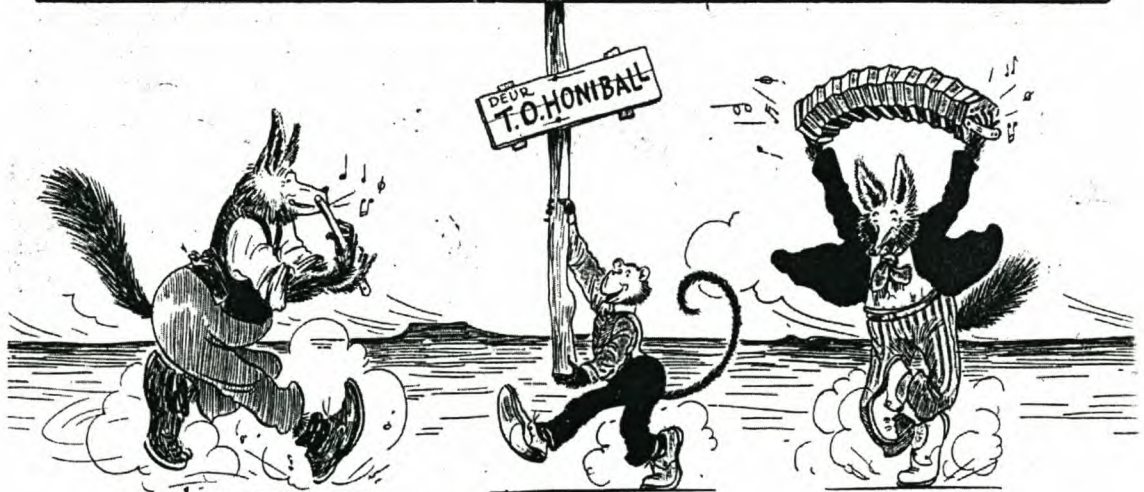
ook omdat hy Jakkals so geslaan het. Bekkie is ook dikbek, want sy wil nog in die son gelê en brand het. Pluimvina gee rye om om huis toe te gaan nie. Sy



het lekker gerus, maar dit is tog lekker tuis - lekker om weer aan tafel te sit en eet, pleks van op die gras te sit en eet. Vannag gaan almal lekker rus.

*Figuur 187a: Die laaste episode van Jakkals en Wolf in Die Jongspan  
(Die Jongspan 24/3/69:7)*

# JAKKALS en WOLF



EERSTE VERSAMELING

*Figuur 187b: Die eerste Jakkals en Wolf-bundel,  
uitgegee deur Nasionale Pers  
(J&W no 1 gd: voorblad)*



redaksie aangestel as voltydse illustreerder op aanbeveling van die destydse redakteur, dr CF Albertyn. In 1943 het hy 'n strokie aangaande 'n apie se onnutsighede geskep, wat slegs enkele male verskyn het (sien figuur 188a). Dit was toe reeds duidelik dat hy meer tekentalent het as die ander plaaslike kunstenaars soos AP du Toit en JHJ Rabe wat op daardie stadium strokies vir *Die Jongspan* gelewer het.

## 6.5.2 Die oorsprong van Jakkals-en-Wolf-stories

### 6.5.2.1 Letterkundige indeling

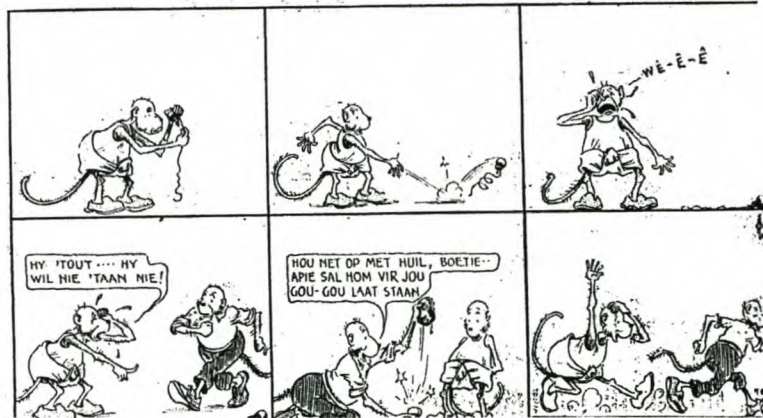
Tradisionele vertellings word gewoonlik volgens spesifieke terminologie ingedeel, byvoorbeeld *folklore*, *folktales*, diereverhale, fabels en so meer. **Folklore** is een van die meer oorkoepelende terme (Hanks ea 1979:546; Utley 1965:11), want dit sluit legendes en diereverhale in. Terwyl die verhalende deel van Honiball se strokies folkloristiese elemente bevat, is die pikturale deel daarvan nie *folklore* nie. Volgens Bascom is *folklore* verhale wat mondelings oorgedra word, sodat geskrewe verhale nie meer as *folklore* beskou word nie, selfs al was dit voorheen mondelings oorgedra (Bascom 1984:401). Hierdie definisie diskwalifiseer Honiball se strokies as *folklore*, aangesien dit gepubliseer is.

Newall beskou *folklore* as mites, legendes, volksverhale, raaisels, spreuke, kuns, volksliedere, spel, rympies, grappe, dans, drama, kleremodes, volkskuns, gewoontes en gebruike, die bonatuurlike, stoflike kultuur en so meer (Newall 1980:xix). Haar definisie sluit dus veel meer as verhale in, hetsy gepubliseer of nie, en sluit ook strokies in aangesien laasgenoemde genre 'n kunsvorm is.

**Folktales** word vertaal as *volksverhale* (Bosman ea 1980:1224). Dit is egter nie 'n goed gedefinieerde term nie, want volgens sekere bronne verwys dit na alle soorte tradisionele vertellings, mondeling én geskrewe (Leach 1984:408; Partridge 1972:x), terwyl ander bronne beweer dat dit 'n tipiese mondelinge vorm het (Bascom 1984:28; Hanks ea 1979:564).



## APIE, DIE STOUTERD



**Figuur 188a:** Die Onnutsige Apie  
(Die Jongspan 20/5/1943:8)



**Figuur 188b:** 'n Duidelike einde met 'n bevredigende ontknoping  
(J&W no1 gd:52)



**Figuur 189:** Katrine Harries se Wolf lyk na 'n hiëna  
(Grobelaar en Harries 1969:9)



Volgens die *HAT* is **fabels** *verdigte vertelling[s] met [’n] opvoedkundige doel* (Schoonees ea 1988:162). Fabels bevat definitiewe lesse en dierefabels is verhale met lesse wat gewoonlik aan die einde daarvan voorkom. Die meeste fabels is literêr van aard, hoewel hulle ook deel van *folklore* kan vorm. Die sogenaamde **diere-epos** (*beast epic*) is ’n storie wat draai om ’n dierlike hoofkarakter wat ’n slinkse bedrieër is met ’n helder en logiese verstand (Leach 1984:409). **Sprokies** is *eenvoudige oorgelewerde kinderlike vertelling[s] waarin bonatuurlike wesens optree en dinge en diere praat*, aldus die *HAT* (Schoonees ea 1970:818). In Honiball se *Jakkals en Wolf* is nie veel verwysings na bonatuurlike wesens nie, behalwe wanneer die karakters mekaar probeer skrikmaak met pampoenspoke en so meer.

Abel Coetzee bestempel sprokies as verhale met ’n mondelinge oorsprong en noem dat dit alle bande met ruimte en tyd en die natuurwette verbreek (Coetzee 1953:62). Grobbelaar beaam dit deur te beweer dat die sprokie ontbonde is van die sintuiglik-waarneembare wêreld – hoewel sprokies in die *werklike wêreld* afspeel, word die beperkinge van die werklikheid opgehef. Mens en dier kan met mekaar gesels, klippe kan groei en plante kan oornag hemelhoog groei (1981:492).

Grobbelaar onderskei tussen Westerse en Afrika-sprokies, asook diere- en towersprokies. Sprokies vertoon sekere ooreenkomste met Honiball se *Jakkals en Wolf*-stories, soos die eendimensionaliteit van karakters, die feit dat boosdoeners altyd hul straf ontvang, dat ’n eenvoudige verteltegniek geïmplementeer word en geen tydruimtelike, geografiese of standverskille bestaan nie. Daar is egter ook verskille, naamlik dat daar by Honiball se stories wel (weens die pikturele uitbeelding daarvan) natuurbeskrywings is en daar is ook nie ’n triomfantelike held nie. (Jakkals is immers ’n anti-held en kom gewoonlik uiteindelik die slegste daarvan af). Boonop is daar wel geestelike motivering by Honiball se verhale – die didaktiese inslag is ooglopend, terwyl Grobbelaar beweer dat daar veral by towersprokies geen sodanige motivering is nie (1981:492-493).

**Diereverhale** word gedefinieer as *stories met diere as hoofkarakters*. Die doel van sodanige verhale is om te vermaak, maar hulle kan sedelesse insluit (Leach 1984:61-62). Volgens PJ en GS Nienaber kan diereverhale onderverdeel word in die vermenslikte en



die realistiese diereletterkunde. Eersgenoemde groepering kan weer verdeel word in mites, fabels, diersprokies en demoniese diereverhale. In hierdie verhale word diere met menslike eienskappe voorgestel. Hulle kan praat, dink en optree soos mense. Aangesien die strokiesgenre hom daartoe leen, kom antropomorfisme dikwels daarin voor, byvoorbeeld Disney se talle vermenslikte dierekarakters, asook objekte soos lokomotiewe wat kan praat (Feild 1944:57).

Grobbelaar beweer dat die mens in 'n sekere stadium van sy ontwikkeling geen onderskeid gemaak het tussen mens en dier nie – diere is in die geval van die Boesmans in baie opsigte as die mens se meerdere beskou (1981:616). Hierdie opvatting, asook die feit dat wilde diere so volop in Afrikaanssprekendes se leefwêreld voorkom, het daartoe bygedra dat (vermenslikte) diereverhale 'n groot deel van Afrikaanse volksverhale uitmaak (1981:645). Terselfdertyd het die Gereformeerde inslag van die Afrikaner se voorgeslagte veroorsaak dat verhale oor duiwels, hekse en ook heiliges verdwyn het uit Afrikaanse vertellings. In die plek daarvan is gekonsentreer op onderhoudende dierekarakters soos Jakkals en Wolf (1981:617).

Grobbelaar beskou Jakkals-en-Wolf-stories as diersprokies en verklaar dat diersprokies die helfte van alle Afrikaanse sprokies uitmaak, met Jakkals en Wolf as hoofkarakters in ongeveer die helfte van dié diersprokies (1981:643). Hy verklaar dat die term *fabel* afgelei is van die Latynse *fabula*, wat 'n gesprek of diskoers beteken. Hierdie term word *baie los en vas* in die volksmond gebruik, aldus Grobbelaar (1981:612). Met die fabel as verhaalvorm word gewoonlik 'n lerende vertelling bedoel. Die les kan aan die begin of einde van die verhaal gestel word. Volgens Grobbelaar kan alle lerende vertellings wat by sprokies aansluit as fabels beskou word – met ander woorde *vertellings wat los van die werklikheid staan en deur die mense as suiwer verbeeldingsverhale aanvaar word* (1981:613). Coetzee beweer eweneens dat sprokies *wars van alle sedelering* is en net vermaak wil bring (1953:62). Grobbelaar sluit aan by Coetzee se stelling deur te verklaar dat *wanneer 'n algemene lewensles aan 'n sprokie gekoppel word, kry ons 'n fabel* (Grobbelaar 1981:618-619).



Indien in ag geneem word dat Honiball se *Jakkals en Wolf*-stories vir kinders bedoel is en juis daarom die vorm van 'n lerende diskoers aanneem, is die ooreenkomste met die fabelvorm duidelik. As hy nie voortdurend klem gelê het op die feit dat veral Jakkals onaanvaarbare dinge aanvang en sy verdiende loon ontvang nie, sou sy stories van Jakkals en Wolf blote vermaaklike stories (dieresprokies) gewees het, of hy dit aanvanklik so bedoel het of nie.

Die diereverhale van die Boesmans en Khoikhoi het geen ooreenkoms met fabels getoon nie – die ingeboude lesse wat daarin voorgekom het, het 'n religieuse boodskap gehad en daarom neig dié verhale eerder na mites (Grobelaar 1981:615). Die Boesmans se dierevertellings kom in sekere opsigte ook naby aan sprokies, aldus Grobelaar (1981:502-503). Dit blyk dus ook uit hierdie stelings van Grobelaar dat Honiball se verhale nie summier as sprokies bestempel kan word nie.

Volgens Nienaber & Nienaber is **mites** verdigsels uit die *heidense* godewêreld waarin bonatuurlike diere soos drake voorkom (1946:5). Dieresprokies is digterlike skeppings waarin ook kabouters en drake in 'n fantasiewêreld optree. Demoniese diereverhale bevat eweneens duiwels en ander bonatuurlike verskynsels. In fabels tree diere en plante sprekend en handelend op en het 'n lewende strekking ten opsigte van menslike gebreke en die gemeenskap in die algemeen. Die verhale van Esopus, 'n Griek wat in die sesde eeu voor Christus geleef het, is voorbeelde van hierdie kunsoort. Diere is gewoonlik die hoofkarakters in Esopus se verhale, byvoorbeeld 'n jakkals wat verklaar dat die druiwetrosse wat hy nie kan bykom nie, suur is (Clark & Voakes 1993:26; Warrington 1961:1). Oorspronklike Afrikaanse fabels is deur ds W Postma (alias dr O'Kulis) en andere geskep (Nienaber & Nienaber 1946:5–6). Die meeste sprokies in Afrikaans is dieresprokies, waarvan die Jakkals-en-Wolf-stories van die bekendste is (Coetzee 1953:63).

Uit bogenoemde uiteensettings kan afgelei word dat Honiball se *Jakkals en Wolf*-stories as **dierefabels** beskou kan word, maar wel in 'n aangepaste vorm. In die eerste plek is sy verhale vir Afrikaanssprekendes geskep en daarom is die karakters en milieu Afrikaans. Tweedens word die verhale in strokiesvorm aangebied, sodat daar 'n balans tussen woord



en beeld is, met elke opeenvolgende avontuur van die hoofkarakters opgedeel in panele en episodes. In teenstelling met die verhale van *Oom Kaspaas* is Honiball se *Jakkals en Wolf*-stories nie aparte verhale (*completes*) nie, maar vervolgverhale. Honiball se stories het almal ook gewoonlik 'n sedeles aan die einde daarvan.

Die afgerondheid van sprokiesverhale daarenteen, is juis 'n kenmerk van daardie genre. Elke sprokie het 'n duidelike einde (Grobelaar 1981:72; Steenberg 1987:727), waarin die betrokke karakters se geluk of ondergang onomwonde beskryf word. Dieselfde karakters kom dikwels voor in dierefabels, terwyl daar terugverwys word na vorige avonture (Nienaber & Nienaber 1946:58-59).

Volgens Honiball het hy gewoonlik nie sy *Jakkals en Wolf*-stories vooruit beplan nie, sodat hy self nie vooraf geweet het wat in komende afleverings gaan gebeur nie (Du Toit 1998:54; mev EM Honiball 1999:onderhoud). Die begin en einde van Honiball se verhale is nie altyd duidelik waarneembaar nie, hoewel daar soms in die teks aangedui word dat Jakkals op 'n sekere stadium sy verdiende loon gekry het vir 'n spesifieke wandaad, of dat die betrokke karakters almal tevrede is met die afloop van 'n sekere situasie (sien figure 187a en 188b).

Aangesien Honiball se *Jakkals en Wolf*-stories tyduimtelik afspeel in dieselfde tydperioede waartydens dit geskep is, kan dit beskou word as **moderne dierefabels**, uitgebeeld binne die konvensies van die strokiesgenre. Ten spyte van die feit dat moderne voorwerpe soos motors en telefone daarin voorkom, beteken dit nie dat Honiball se verhale nie as fabels beskou kan word nie. Die aanpasbaarheid van volksverhale is juis 'n uitstaande kenmerk van dié genre (Lester 1987:xx).

Schmidt beweer dat die term *folktale* in Suid-Afrika met twee verskillende onderwerpe geassosieer word, naamlik feevertale enersyds en *Jakkals en Wolf* andersyds (Schmidt 1985:60). Soos genoem, word dié term uiters dubbelsinnig aangewend. Indien van die standpunt uitgegaan word dat 'n fabel 'n tipe sprokie is, is Honiball se strokies ook sprokies wat in 'n moderne milieu afspeel.



Volgens Horn het sekere kritici van strokies beweer dat strokies volksverhale is weens die ooreenkomste tussen die twee genres. 'n Voorbeeld is Walt Kelly se reeks *Pogo* (sien 6.6) wat in etlike episodes elemente van fabels bevat. Horn is egter van mening dat strokies die skeppings van individuele kunstenaars is, terwyl volksverhale die produk is van talle mense (as deel van 'n kollektiewe skeppingsproses) (1976:53). Honiball se verhale is essensieel ook dié van 'n individu, nieteenstaande die voedingsbron waaruit hy sy inspirasie geput het.

#### 6.5.2.2 Invloed van inheemse verhale

Grobbelaar beweer dat die Afrikaner in die loop van sy geskiedenis met 'n verskeidenheid vertellers uit ander volksgroepe in aanraking gekom het (Grobbelaar 1981:524). Die San (Boesmans), Khoikhoi (Hottentotte), Maleiers en swart volke het almal diereverhale vertel en het 'n wisselende invloed op Afrikaanse diereverhale gehad. Volgens Schmidt het Europese verhale ook 'n invloed op Afrika-verhale gehad, soos dié wat deur GR von Wielligh opgeteken is (Grobbelaar 1985:60; Steenberg 1987:33). Laasgenoemde het feitlik verbatim kopieë van sodanige verhale gemaak, sodat selfs die nabootsings van dieregeluide neergeskryf is, maar beskrywings van die fisiese voorkoms van Jakkals en Wolf ontbreek (Von Wielligh 1920:524). Die verhale is oorspronklik bedoel vir Boesmans wat goed bekend was met die betrokke diere se voorkoms en gedrag.

Aangesien wolwe nie inheems aan Afrika is nie, kan aangeneem word dat wanneer Boesmanvertellers van Wolf gepraat het, hulle in werklikheid na strandwolwe (*crocuta brunnea*) of selfs hiënas (*crocuta crocuta*) verwys het. In sekere geïllustreerde verhale van Jakkals en Wolf is Wolf as 'n hiëna uitgebeeld, of soos 'n hondagtige dier wat óf wolf óf hiëna kan wees (sien figuur 189). Honiball se wolf lyk soos 'n Europese wolf (*canis lupus*) selfs al het hy klere aan (sien figuur 190).

In sekere gevalle is stories van hierdie karakters afkomstig van Europese verhale wat deur die Boesmans aangepas is om by hul eie milieu en motiewe te pas (Lategan 1985:60). Grobbelaar beweer dat Boesmanverhale nie deel van die Afrikaner se kultuurgoedere geword het nie, omdat die Boesmans se geloofwêreld vreemd is vir die Afrikaner



(Grobelaar 1981:525). Aangesien Boesmans gewoonlik nie op plase gewerk het nie, het hulle ook selde in kontak gekom met Afrikaanssprekendes (1981:528).

Die Khoikhoi se verhale het ook mettertyd vergete geraak, maar nadat sekere sprokies van die blanke bevolking deur die bruin mense opgeneem is, het hulle verhale 'n invloed op die Afrikaner gehad. Die rede is dat bruin vertellers Westers-georiënteerde diereverhale aanvaar, by hulle behoeftes aangepas het en weer aan blankes oorvertel het. Volgens dr WHI Bleek, wat een van die eerste Europeërs is wat verhale by die Khoikhoi versamel en opgeteken het, het daar 'n groter ooreenkomst tussen bruin en Europese denke bestaan as in die geval van Europeërs en swartmense. Grobelaar noem dat bruin mense van die belangrikste sprokiesvertellers in Afrikaans is (Grobelaar 1981:525). Hy verklaar dat hierdie mense hul *magtige rol* as Afrikaanse sprokiesvertellers begin speel het nadat hulle met Europeërs en slawe, veral uit Afrika, vermeng het om die bruin mense te word (1981:644). Aangesien Honiball se strokiesweergawe van Jakkals en Wolf in swart tale vertaal en in Afrikaans deur bruin mense gelees is (mev EM Honiball 2000:onderhoud), het hy bygedra tot dié siklus van wedersydse beïnvloeding.

Die Maleiers van Suid-Afrika het soos die bruin mense (Kleurlinge), diereverhale aan blankes oorgedra, deurdat kinderoppassers die verhale aan blanke kinders vertel het (Schmidt 1985:60). In een van die Maleise verhale is Wolf die held, en nie Jakkals nie (Grobelaar 1981:526). In een van die Boesmanverhale wat deur Von Wielligh opgeteken is, word Wolf ook as die held voorgelê (Von Wielligh 1920:82). Wolf word in die Europese stories as die slagoffer uitgebeeld, terwyl Jakkals die oorwinnaar is. In die geval van Honiball se stories is Jakkals wel die slim een, maar ontvang hy nogtans dikwels sy verdiende straf. Sy Wolf-karakter is, soos in die geval van die meeste Afrikaanse weergawes, nie 'n seëvierende held nie. Wolf is wel dikwels die individu wat Jakkals straf.

In die swart volke se verhale is Hasie gewoonlik die slinkse karakter, en nie Jakkals nie (Grobelaar 1981:527; Partridge ea 1973:iv). Hy poog egter nie om ander diere in te loop vir die plesier daarvan nie. Hierdie haas-karakter is deur Negerlawe na die VSA se volksverhale gebring (Degh 1972:69; Partridge ea 1973:iv) en het veral bekendheid



verwerf in die *Uncle Remus*-verhale van Joël Chandler Harris. Harris se verhale is omskep deur Disney in die animasiefilm *Song of the South* wat in 1946 verskyn het (Maltin 1978:161; Thomas 1980:209) (sien figuur 191), terwyl strokies daarvan in nuusblaaie gepubliseer is en strokiesboeke onder die titel *Tales of Uncle Remus* verskyn het (Goulart ea 1990:269).

Volksverhale van Afrikane (swart volkere) bevat dikwels hiënas, soos dié waarop toordokters ry. Die Afrika-hiëna is egter nie 'n plaasvervanger vir die Europese wolf soos die wolf 'n plaasvervanger vir die Asiatiese hiëna geword het nie. Die verhale van die Amerikaanse Indiane (Rooihuide) het 'n prëiewolf (*canis latrans*) as karakter, maar dié dier is fisiek nader aan 'n Afrika-jakkals as aan 'n Europese wolf (Albertyn ea gd:131-136). Hierdie dier trek egter ook, nes die Europese en Afrikaanse *wolwe*, altyd aan die kortste end. Dit wil dus voorkom asof die wolf-figuur wêreldwyd deur mense as 'n verpersoonliking van boosheid en/of onnoselheid gesien word.

Dit blyk dus uit bogenoemde dat die jakkals-karakter van Honiball nie gebaseer is op die jakkals-karakters van die inheemse volke van Afrika nie. Sommige verhale, soos dié wat blykbaar deur sy kinderoppasser aan hom vertel is, het wel in sy eerste strokies verskyn (Lategan 1985:4; Steyn 1989:19), maar sy weergawe van Jakkals en Wolf is merendeels geskoei op die Europese siening van die slim Jakkals en die dom Wolf.

Die Europese Vos Reynard(e) was egter nie die vroegste karakter wat deel is van die Jakkals-en-Wolf-sage se ontwikkeling nie. 'n Lang tradisie van wedersydse beïnvloeding tussen Westerse en Oosterse geskrewe en mondelinge verhale het aanleiding gegee tot die karakter wat uiteindelik in Afrikaanse verhale figureer (Albertyn ea 1982:344; Coetzee 1953:63). Honiball het bygedra tot dié tradisie deurdat hy van hierdie verhale in 'n aangepaste vorm uitgebeeld het.

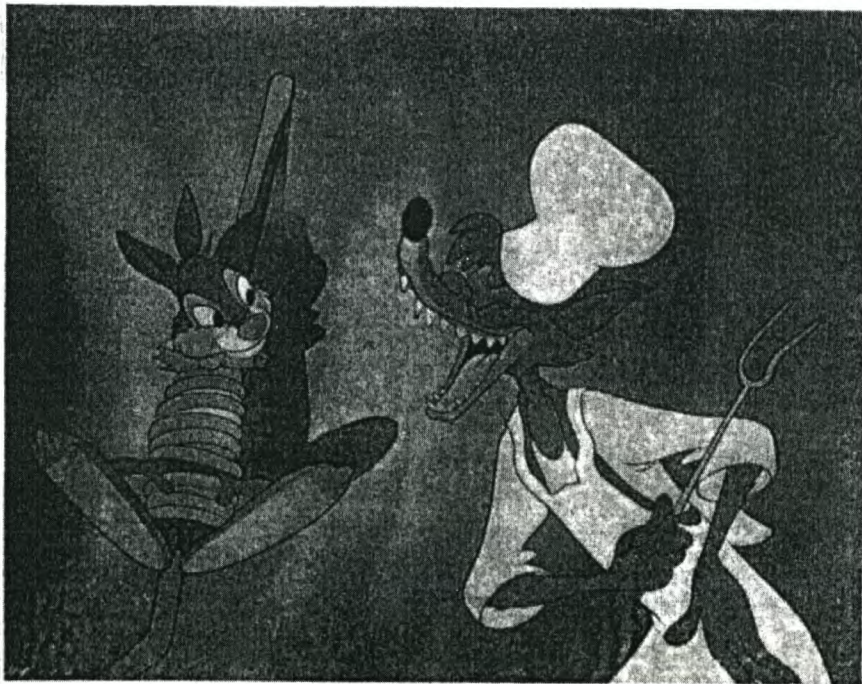
#### **6.5.2.3 Invloed van Oosterse en Westerse tradisies**

Die eeue-oue Oosterse mondelinge tradisie van diereverhale het gelei tot die *Djataka* wat in die derde eeu voor Christus tot stand gekom het. Sodanige verhale het na die Weste





*Figuur 190: Honiball se Wolf lyk na 'n  
Europese Wolf, selfs met klere aan  
(Die Burger 1940:14)*



*Figuur 191: Disney se Brer Rabbit en Brer Fox  
(Maltin 1978:165)*



versprei, waar sommige daarvan deel van die mondelinge tradisie en later ook skriftelike verhale geword het. Die *Pantsjatantra* of *Pantsiatantra* (*Die Vyf Boeke*) wat ongeveer in die derde eeu na Christus saamgestel is, toon 'n duidelike wedersydse beïnvloeding tussen Oosterse en Westerse diereverhale (Albertyn ea 1982:344; Dorson ea 1972:56)

In die geval van die Westerse geskrewe tradisie was daar twee belangrike vroeë beginpunte. Die eerste is die fabels van Esopus (6de eeu vC). Hoewel hy blykbaar niks self op skrif gestel het nie, was daar later talle optekeninge en verwerkings van sy fabels in Grieks en Latyn. Die Latynse weergawes het van die vernaamste leerboeke in die Middeleeuse kloosterskole geword. Met die ontwikkeling van die boekdrukkuns (15de eeu nC) is dit in feitlik elke Europese taal uitgegee (Albertyn ea 1982:344).

Die tweede beginpunt was die *Physiologus*, wat moontlik so vroeg as die vyfde eeu voor Christus ontstaan het. Hierdie geskrifte was bedoel as wetenskaplike werke oor plante en diere, maar ander onderwerpe is later bygevoeg. Van die oorspronklike Grieks is dit in Latyn oorgedra en in boekrolle versprei. Die *Physiologus* word bestempel as die mees gelese werk naas die Bybel, ondanks die feit dat dit op kwasi-wetenskaplike teorieë berus het. Eers tydens die 17de eeu (nC) het dié sogenaamde *bestiariums* hul invloed verloor toe biologie as 'n selfstandige vakgebied ontwikkel het (Albertyn ea 1982:344; Grobbelaar 1981:650; White 1980:438-439).

Baie van die onakkurate sienings van diere wat in bogenoemde boeke opgeteken is, het steeds in die volksgeloof bly voortbestaan en het die volksvertelling beïnvloed. Hierdie volksvertellings is deur Europese nedersetters na Afrika gebring, waarna nogmaals 'n wedersydse oordrag van kultuurgoedere plaasgevind het. Hierdie proses het grootliks tussen die Khoikhoi, hul nasate die bruin mense, en blankes gedurende die laat-19de en vroeg-20ste eeue plaasgevind (Grobbelaar & Harries 1969:5). Talle diereverhale van die Khoikhoi, of verhale wat van elders gekom het en deur hulle na hulle eie voorkeure aangepas is, het ook in die eerste Afrikaanse tydskrif *Ons Klyntji* (1896-1906) verskyn. Etlke sodanige verhale is in versamelings gepubliseer, soos Von Wielligh se *Boesman-Stories*, dele I-IV (1919-1921), Bleek se *Reynard the Fox in South Africa* (1894), CJ Grove



se *Jakkals se strooptogte* (1932) en ander (Coetzee 1953:63; Nienaber & Nienaber 1946:10-12).

Daar kan aanvaar word dat die produkte van dié kulturele kruisbestuiwing feitlik net in Afrikaans behoue gebly het. Die redes daarvoor is soos volg: eerstens was Nederlands en later Afrikaans meestal die kommunikasiemediums tussen hierdie twee groepe (Nienaber & Nienaber 1946:13), want Khoikhoi (en later bruin mense) wat in diens van blanke boere was, het Nederlands (en later Afrikaans) geleer, terwyl die omgekeerde nie op 'n noemenswaardige skaal plaasgevind het nie. GS Nienaber beweer in sy werk *Hottentots* (1963) dat die Khoikhoi-taal (of tale) feitlik onverstaanbaar was vir die eerste Europeërs wat met hulle in aanraking gekom het (Nienaber 1963:76, 5). Daarom het die Khoikhoi eerder Nederlands geleer en as tolke opgetree as wat Europeërs in hierdie kapasiteit gedien het (Nienaber 1963:97).

Tweedens het die Khoikhoi mettertyd opgehou om te bestaan as 'n afsonderlike etniese groep en hulle taal- en kultuurgoedere het gevolglik feitlik verlore gegaan (Nienaber 1963:141; Partridge ea 1973:iv; Wilson ea 2002:16). Laastens het ander Kaukasiese groepe soos dié van Britse afkoms in Suid-Afrika geen eiesoortige mondelinge of letterkundige tradisie tot stand gebring nie (Schmidt 1985:60).

Schmidt noem dat Jakkals-en-Wolf-stories gedurende die Afrikaanse Taalbewegings, veral teen ongeveer 1900, só bekend was dat dit die basiese voedingsbron van Suid-Afrikaanse *folklore* geword het. Sy noem ook dat die leiers van genoemde bewegings gesorg het dat hierdie mondelinge oorlewings versamel en opgeteken is (Schmidt 1985:60). Dit blyk dat dit aan hierdie inisiatiewe te danke is dat *Jakkals en Wolf* nog gewild was in Honiball se leeftyd en sy strokiesreeks inslag kon vind.

Soos genoem, is Jakkals-en-Wolf-stories steeds op skrif gestel vóór en tydens die tyd wat Honiball se reeks in *Die Jongspan* verskyn het. Volgens Grobbelaar en ander kenners *stol* sprokies wanneer hulle neergeskryf word (Dorson ea 1972:59; prof PW Grobbelaar 1999:onderhoud), want die persoonlike inkleding deur verskillende vertellers wat tydens mondelinge oorvertellings plaasvind, word uitgeskakel. Die intonasie en ritme van



mondelinge vertellings kan ook nie skriftelik uitgedruk word nie (Partridge ea 1973:x). Baie verhale sou egter verdwyn het indien hulle nie neergeskryf is nie (Lotz 1959:8).

#### 6.5.2.4 Jakkals en Wolf as opponerende karakters

*Die Afrikaanse Kinderensiklopedie* beweer dat die oorsprong van die wedywing tussen Jakkals en Wolf onbekend is, maar dat dit waarskynlik 'n gevolg is van die kompetisie tussen Jakkals en Hiëna. Hierdie twee diere het volgens die Indiese *Pantsjatantra* in die hof van Koning Leeu gedien en mekaar voortdurend teengestaan. Met die oornamen van sekere van hierdie verhale deur die Weste het die twee karakters *Vos* en *Wolf* geword, diere wat in Wes-Europa bekend was (Albertyn ea 1982:346; Schmidt 1985:61). Grobbelaar beweer egter dat die groot stryd tussen Wolf en Jakkals vir die eerste keer uitgebeeld is in *Ysengrimus*, wat omstreeks 1150 in Latynse verse in Vlaandere geskryf is. In die verhale kry die dierekarakters vir die eerste maal name – Wolf is *Ysengrimus* (*draer van die ystermasker*) en Jakkals is *Reinardus*, wat *baie hard* beteken. Die verhaal van Wolf wat probeer om vis te vang met sy stert kom onder andere in hierdie bundel voor (1981:651).

In die Reynard-verhale is Wolf of Beer gewoonlik Vos se teenstander. Die Afrikaanse Jakkals-en-Wolf-stories is 'n voortsetting en uitbreiding van die Oosterse en Westerse stromings. Hoewel die Oosterse Hiëna in die Weste *Wolf* geraak het, is Wolf nie Hiëna genoem in Afrikaanse stories nie. Die Oosterse Hiëna was 'n slinkse en vraatsugtige wreedaard (Albertyn ea 1982:346) en nie die dom en naïewe Wolf van die Afrikaanse verhale nie. Wolf het dus sy tradisionele Europese persoonlikheid in Afrikaans behou, terwyl sy uiterlike voorkoms in die meeste gevalle ook Europees gebly het. Honiball se Wolf is ook dom, maar nie so gemeen soos Jakkals nie. Grobbelaar skryf die voorkoms van Beer as karakter in Afrikaanse verhale ook toe aan die invloed van Afrikaanssprekendes se Europese agtergrond (1981:652).

Honiball verkry die simpatie van die leser deur Wolf as 'n relatief goeie karakter voor te hou (Lohann 1967:304). Hoewel Wolf ook skape en hoenders eet, kom dit voor asof hy slegs sy natuurlike instinkte volg. Boonop buit Jakkals Wolf se goedgelowigheid uit om hom as medepligtige te werf vir eersgenoemde se skelmstreke. Wat Wolf se uiterlike



betref, lyk die illustrasies van wolwe in Afrikaanse stories soos Honiball Wolf ook uitgebeeld het, naamlik soos die Europese wolfspezie daar uitsien.

Die Boesman-weergawe van Wolf is dié van 'n onbeskaamde indringer (Albertyn ea 1982:352), maar Honiball se Wolf-karakter het beswaarlik die inisiatief óf intelligensie om hom aan andere op te dring. Wolf is die vernaamste teiken van Jakkals se streke in Honiball se stories, in die Afrikaanse Jakkals-en-Wolf-stories en ook in die Europese weergawes waarin hierdie karakters voorkom.

In Honiball se stories bestaan daar 'n duidelike liefde-haat verhouding tussen die twee. Jakkals verniel arme Wolf tot op die rand van die dood en dan skrik hy en probeer Wolf red. Wolf reageer woedend op Jakkals se agterbakse poetse op hom, maar wanneer laasgenoemde byna beswyk of voorgee dat hy dood is, is alles vergewe en sal Wolf alles in die stryd werp om sy ontroue metgesel te help (*J&W no4* 1949:11). Soos Kaspaas leer Wolf nie uit sy foute nie en selfs die kinderleser antisipeer dat Wolf keer op keer deur Jakkals ingeloop sal word. Die feit dat Jakkals meestal vir sy dae boet, vergoed nouliks vir Wolf se lyding.

Die meeste bronne verwys na die Middelnederlandse *Van den Vos Reynarde* (of *Reinaerde*) as die oorsprong van die jakkalskarakter wat in Afrikaanse *Jakkals en Wolf*-stories voorkom (Grobelaar 1981:647). Daarom word ook beweer dat dié vos die voorganger is van die Jakkals-karakter wat uiteindelik in Honiball se strokies beslag gekry het. Soos genoem, is 'n veel langer tradisie betrokke in die ontwikkeling van Honiball se strokieskarakter. Sy verhale is nie 'n blote voortsetting van die Europese vos se avonture nie. Honiball se Jakkals is wel kleiner as Wolf, maar lyk nie soos die Europese vos (*vulpes vulgaris*) (sien figuur 192) nie.

Dit is onduidelik watter soort jakkals in Afrikaanse verhale voorkom. Aangesien hy vleisetend is en sy ore ook nie uitermate groot is nie, is dit seker dat hy nie 'n bakoerjakkals (*octocyon megalotis*) is nie. Talle ander volksname vir die verskillende jakkalse is in gebruik, soos die roojjakkals (*canis mesomelas*), wat onder andere bekend staan as die *lammervanger*-, *blourug*-, *swartrug*-, *bontrug*-, *witrug*- of *opregte jakkals* [of





*Figuur 192: Reinaard uitgebeeld as 'n Europese vos*  
(Lindgren gd:gp)



selfs vos]. *Die Afrikaanse Woordeboek* beskryf die woord jakkals as *enig een van verskillende hondagtige landroofdiere wat, met die uitsondering van die maanhaarjakkals (proteles cristatus) – geen egte jakkals nie – almal tot die familie Candide behoort en wat in die algemeen betreklike lang bene het ... groot, regop ore, 'n dikbehaarde stert ... 'n betreklike lang, spits snuit* [het].

Bogenoemde bron beskryf die rooijakkals as bekend vir sy skelmstreke en die skade wat dit onder kleinvee kan aanrig (Schoonees ea 1968:16). Hierdie jakkalssoort is oor die hele Afrika verspreid en kan weens genoemde eienskappe net sowel aanvaar word as die Jakkals van Honiball se stories. De Jong verklaar in sy artikel *Een Afrikaner satire op de vijanden van Reinaert de vos: Ook in Zuid-Afrika, zelfstandige uitloper van het Dietse taalgebied, kent men Reinaert onder de naam van Rooijakkals* (1966:9). Die Middeleeuse Reynard word beskryf as 'n verraaier, lafaard, bedrieër en leuenaar wat teen gesag rebelleer (Leach 1984:935). Wat persoonlikheid betref, verskil Honiball se Jakkals inderdaad geensins van sy Europese naamgenoot nie. Reynard was 'n verteenwoordiger van die onderdrukte laer klasse in die Europese verhale, wat aan sodanige verhale 'n satiriese kleur verleen het (Leach 1984:62). Slim diere soos Hasie het wel in die verhale van inheemse volke getriomfeer teen magtige diere soos Leeu en daarmee gesuggereer dat die gewone man ook 'n koning kon uitoorlê. In Afrikaanse verhale het Jakkals eerder met Wolf die spot gedryf (Schoonees ea 1968:17). Honiball het ook nie sy *Jakkals en Wolf*-stories as satiriese werke gesien nie (mev EM Honiball 2000:onderhoud).

Honiball se verhale was vir kinders se vermaak bedoel (mev EM Honiball 1999:onderhoud). Sy verhale speel in af 'n moderne Suid-Afrika en daarom is daar geen sprake van diere wat in 'n koning se hof dien, soos Reynard en sy medekarakters nie. Honiball se Jakkals is wel wreed in die sin dat hy hoenders en skape opvreet en veral vir Wolf strepe trek wat tot laasgenoemde se fisiese leed lei. Sy Jakkals is egter nie so sadisties soos Reynard, wat ander diere vermink en van honger laat omkom het nie (Brown 1970:9, 80). Honiball se Wolf kry byvoorbeeld slae by Boer, maar as dit voorkom asof hy gaan beswyk, skrik Jakkals en probeer hy darem om vir Wolf te red.



*Die Taalgenoot* beweer dat Honiball met sy weergawe van *Jakkals en Wolf op papier beslag gegee het aan Afrikaanse diereverhale wat vir geslagte lank in die volksmond geleef het* (1985:10). Aangesien Honiball later sy eie stories geskep het namate die voorraad verhale wat hy as kind by sy Barolong-oppasser gehoor het opgeraak het (Lategan 1982:4; Steyn 1989:19), is die stelling nie heeltemal korrek nie. Nogtans is sekere van Honiball se eerste stories herkenbaar as tradisionele Jakkals-en-Wolf-stories.

Die verhale waarin Jakkals kastig 'n rots regop hou, Wolf wat in die kraalmuur vassit, Jakkals en Wolf wat botter steel en kastig visvang met hul sterte (sien figure 193b, 193e, 193f en 193h), is ou verhale wat Honiball direk in sy strokiesreeks opgeneem het. Volgens Grobbelaar is hierdie verhale belangrike voorbeelde van Afrikaanse sprokies (1981:530). Honiball het ander situasies tussen bogenoemde stories ingevoeg om kontinuïteit te kry in sy verhale (sien figure 193a, 193c, 193d en 193g).

#### **6.5.2.5 Vermenslikte diere**

Snyman beweer dat diereverhale óf uit die perspektief van die mens óf uit die perspektief van die dier aangebied word (Snyman 1983:230). Honiball se karakters is vermenslik, want hulle praat, loop en dink soos mense, dra klere, ry in voertuie en woon in huise. Sy *Jakkals en Wolf* val dus in die eersgenoemde kategorie.

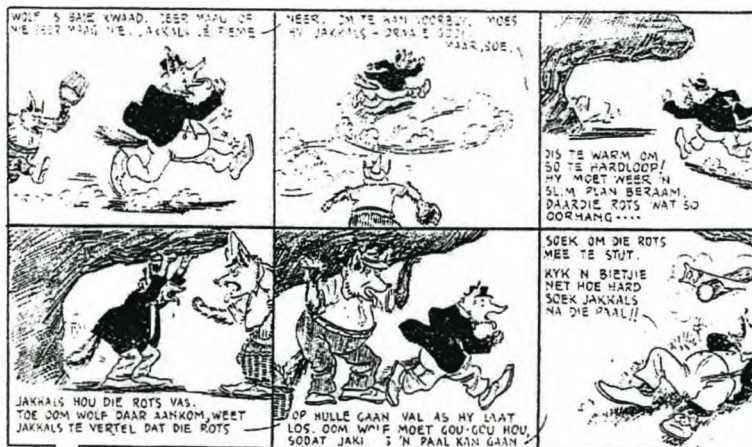
Soos die meeste strokiesreekse waarin diere voorkom, tree sekere van Honiball se dierekarakters soos mense op, terwyl ander heeltemal dierlik lyk en optree (sien figure 194a-d). Die Disney-karakter Goofy val in die eersgenoemde groep, terwyl Pluto'n voorbeeld van die tweede groep is (sien figure 195a-d). In sommige volksverhale word sekere diere vermenslik, terwyl ander hulle dierlike aard en voorkoms behou (Steenberg 1987:36-37).

Strokieskarakters moet maklik onderskeibaar wees, sodat lesers hulle onmiddellik kan uitken (mnr WR Bosman 1999:onderhoud; Horn ea 1976:60). Die rede daarvoor is dat daar relatief min teks in strokiesverhale ingesluit word en lesers dikwels die verhaal volg deur na die karakters se lyftaal te let. Indien lesers nie seker is watter karakters uitgebeeld word nie, is dit vir hulle moeilik om die gebeure te volg. Honiball het nie deurgaans genoegsame





*Figuur 193a: Die eerste episode van Jakkals en Wolf as 'n strokie is Honiball se eie skepping (J&W no1 1943:1)*



*Figuur 193b: Die tweede episode is 'n pikturale-humoristiese weergawe van 'n tradisionele dierestorie (J&W no1 1943:2)*

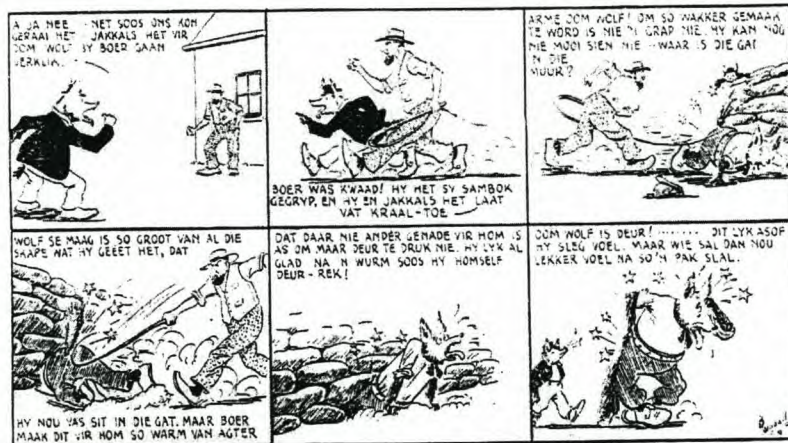


*Figuur 193c: Die derde episode is Honiball se eie skepping (J&W no1 1943:3)*





*Figuur 193d: Die vierde episode is ook Honiball se skepping (J&W no1 1943:4)*

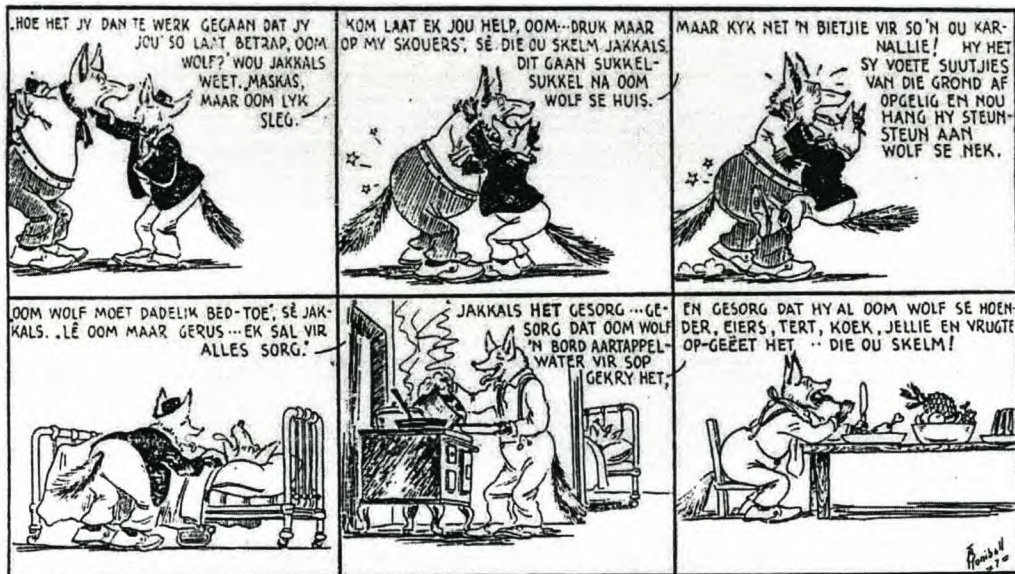


*Figuur 193e: Die vyfde episode verbind Honiball se eie storie met 'n tradisionele Jakkals en Wolf-storie (J&W no1 1943:5)*



*Figuur 193f: Die sesde episode is gebaseer op 'n tradisionele dierestorie (J&W no1 1943:6)*





*Figuur 193g: Die sewende episode is weer eens Honiball se eie skepping (J&W no1 1943:7)*



*Figuur 193h: Die tradisionele bottersteel- en visvangstories word deur Honiball as pikturale humor aangebied (J&W no1 1943:18)*





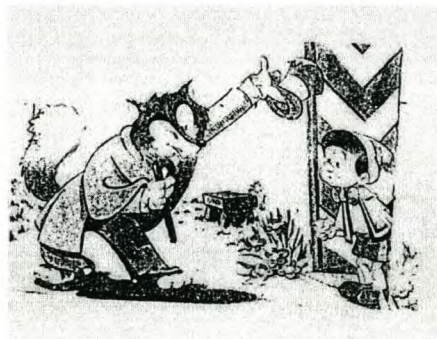
**Figuur 194a:** Goofy as vermenslike dier teenoor Pluto die hond  
(Gentilini 1973:27)



**Figuur 194b:** Honiball se Jakkals is vóór 1942 realisties geteken  
(Die Jongspan 30/10/1936:3)



**Figuur 194c:** Na 1942 raak Honiball se dierekarakters ware strokieskarakters  
(Die Jongspan 4/12/1943:3)



**Figuur 194d:** 'n Disney-weergawe van 'n jakkals  
(Clarke 1973:54)





*Figuur 195a: Mens en dier*  
 (J&W no12 1961:gp)



*Figuur 195b: Vermenslikte dier en troeteldier*  
 (J&W no2 1945:8)



*Figuur 195c: Vermenslikte dier en plaasdier*  
 (J&W no4 1949:6)





*Figuur 195d: Vermenslikte dier en werksdier  
(J&W no2 1945:22)*



onderskeid getref tussen die Jakkals- en Wolf-karakters nie. Die afwesigheid van kleur het hiertoe bygedra, aangesien 'n grys Wolf in 'n rooi broek byvoorbeeld maklik onderskeibaar sal wees van 'n bruin Jakkals met 'n blou broek (sien figuur 196). Die gesigte van Honiball se twee karakters het ook nie genoegsaam verskil sodat 'n oningeligte leser summier tussen hulle kan onderskei nie.

### 6.5.3 Jakkals en Wolf in tydskrifte

Honiball se reeks het verskyn in die jeugblaai *Die Jongspan* en *Wamba* – dit is nie opgeneem in die *Vonk* en *Bollie*, wat ook Nasionale Pers-produkte was nie. Soos genoem, het Honiball se *Jakkals en Wolf* nie in volkleur verskyn nie – indien dit het, sou dit veral goed ingepas het in *Bollie*, wat bedoel was vir kleuters. *Bollie* het feitlik uitsluitend bestaan uit strokies in kleur, in 'n *Disney styl*, baie professioneel gedoen (Spies 1992:403). *Bollie* het bestaan van 1968 tot 1981 voordat dit gedeeltelik in *Die Huisgenoot* opgeneem is. Die ondergang van hierdie laaste kindertydskrif wat in Afrikaans verskyn het, het saamgeval met die aanbreek van die televisie-eeu (prof B Booyens 1999:onderhoud; Spies 1992:404) – kinders het voortaan verkies om na geanimeerde strokies te kyk.

Myns insiens sal Honiball se didaktiese verteltrant nie by die huidige geslag inslag vind nie. Hulle kry van jongs af blootstelling aan geweld en seks wat op televisie vertoon word en die tipe karakters wat in hedendaagse geanimeerde reekse voorkom is, ver verwyderd van die oudmodiese, onaanstootlike figure wat 'n halwe eeu gelede in strokiesboeke en animasiefilms voorgekom het.

### 6.5.4 Jakkals en Wolf as strokiesreeks

Volgens Booyens kom *folktales* nie net in mondelinge vorm voor nie, maar ook in primitiewe tekensimbole, byvoorbeeld Egiptiese hiërogliewe (prof B Booyens 1999:onderhoud). Strokie kan daarom ook *folktale* (volksvertelling) wees wat in pikturele vorm geskep of voortgesit is. Grobbelaar beweer eweneens dat baie volksvertellings gebaseer is op geskrewe bronne wat aangepas word in die proses van



oorvertelling. Mettertyd kan die oorspronklike stuk verlore of vergete raak en daardie aanvanklike kunsprodukt word dan 'n *folktale* (prof PW Grobbelaar 1999:onderhoud).

Soos genoem, is sommige van Honiball se eerste *Jakkals en Wolf*-stories gebaseer op mondelinge vertellings wat hy in kunsprodukte omskep het. Met die skepping van sy eie *Jakkals en Wolf*-stories het sy strokiesreeks 'n suiwer kunsprodukt geword. In hierdie opsig kan sy verhale vergelyk word met ander skrywers soos AE Burger wat vóór Honiball oorspronklike Jakkals-en-Wolf-stories geskryf het (sien figuur 197).

Hoewel Honiball verklaar het dat hy besluit het om weg te bly van Walt Disney se Mickey Mouse (Lategan 1985:53), het sy tekeninge van dierekarakters in *Jakkals en Wolf* aanvanklik meer getrek na die sogenaamde Disney-skeppings as *Oom Kaspaas* en *Adoons-hulle* wat onmiskenbaar Honiball was. Sy illustrasies van ander skrywers se verhale het mettertyd meer na pikturele humor geneig, maar nogtans nie Disney-agtig vertoon nie (sien figure 194c & d).

Die tema van goed teenoor kwaad is die struktuur waarom die verhale draai. Die les in elke verhaal is dat die bose uiteindelik gestraf word, selfs al kom dit nie aanvanklik so voor nie. Steenberg beweer dat Jakkals in tradisionele diereverhale die verteenwoordiger is van geslepenheid. Die oorwinnings wat die Jakkals-karakter behaal, dui volgens haar daarop dat geslepenheid dividende afwerp (Steenberg 1987:34). In Honiball se verhale seëvier die bose nie, want sy Jakkals se oorwinnings is slegs tydelik. Hoewel sy Wolf-karakter baie onder Jakkals ly, triomfeer die goeie wanneer Jakkals uiteindelik aan die kaak gestel word.

Horn definieer **dierestrokies** (*animal strips*) soos volg: *A comic strip with an animal, or a group of animals as its main protagonist*. Horn verdeel dierestrokies in twee groepe; dié waarin slegs diere met menslike eienskappe voorkom en dié waarin mense en diere voorkom (Horn ea 1976:793). *Jakkals en Wolf* val in eersgenoemde groep en *Adoons-hulle* in laasgenoemde groep. In *Oom Kaspaas* se geval kom dikwels diere voor, maar omdat dié diere nie vermenslik is nie, is *Oom Kaspaas* nie 'n dierestrokie nie.





*Figuur 197: 'n Boek-illustrasie van Jakkals deur Honiball  
(Burger 1940:22)*



Indien *Jakkals en Wolf* volgens strokiesterme ontleed word, is dit opvallend dat Honiball situasionele humor doeltreffend implementeer. In hierdie opsig gebruik hy mimiek, stemtoon, gesigsuitdrukings en komiese nabootsing van gebare en mense se optrede, wat veral op die ontwikkelingsvlak van kinders toepaslik is. Volgens Estelle Kruger is die komiese gebruik van taal, gebeure en bedrieëry kenmerkend van Afrika se tradisionele vertellings (Kruger 2001:11). *Jakkals en Wolf* pas dus goed in die strokiesgenre met sy kapasiteit vir oordrewe aksie, vinnige verhaalt tempo en die aanwesigheid van bedrieëry wat ook in 'n genre soos die dierefabel voorkom. Komiese taal, klanknabootsing, lyftaal, gesigsuitdrukings en veel meer elemente kom voor by strokiesverhale én dierefabels.

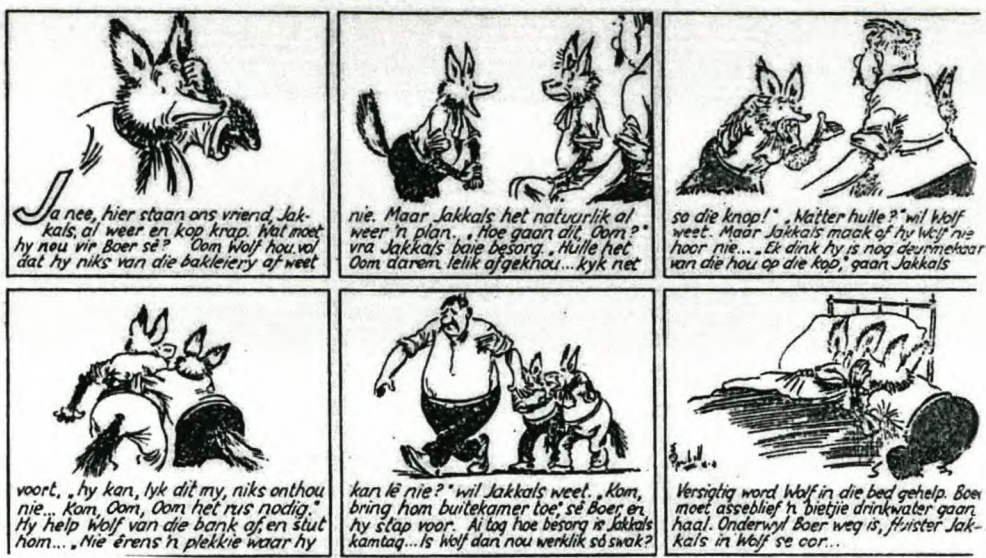
Strokies word nie gesien as *folklore* nie, omdat dit nie mondelinge oorlewering is nie. Kruger beweer dat dit gesien kan word as 'n deel van *massakulturele folklore*, waar die stadslewe uitgebeeld word deur die massamedia (Kruger 2001:12). Soos genoem, is *folklore* 'n vae term, terwyl *Jakkals en Wolf* nie in 'n stadsmilieu leef nie. Strokies is egter wel 'n voorbeeld van massamedia (Horn ea 1976:60) en daarom deel van massakultuur. *Jakkals en Wolf* is dus per definisie 'n voorbeeld van 'n dierefabel wat 'n dieres strokie geword het, oftewel 'n deel van tradisionele oorlewering wat deel van massakultuur geword het.

#### 6.5.5. Kruis-kulturele invloed

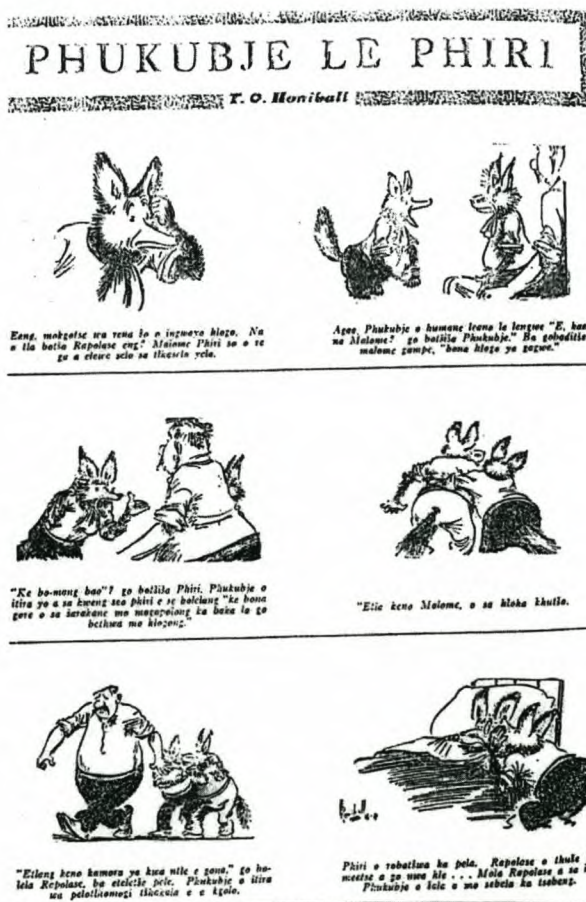
Honiball se *Jakkals en Wolf* is in Xhosa, Zoeloe, Sotho, Tsonga/Venda en Tswana vertaal vir die tydskrif *Wamba*, maar nie op enige ander wyse aangepas vir swart lesers nie (sien figure 198a & b). Honiball se strokie was die enigste bydrae tot *Wamba* wat direk uit 'n Afrikaanse tydskrif oorgeneem is. Aangesien strokies nie deel uitmaak van die kultuurgoedere van Suid-Afrika se swart volke nie, was *Jakkals en Wolf* nie so gewild by *Wamba* se lesers as by die blanke en bruin lesers van *Die Jongspan* nie (Beukes ea 1992b:428).

Aangesien *Jakkals* nie dieselfde rol as aartsskelm in swart volksverhale beklee as wat die geval is met Westerse diereverhale nie en *Wolf* ook vreemd is aan die meerderheid swart





**Figuur 198a: Die Afrikaanse weergawe**  
(J&W no2 1961:gp)



**Figuur 198b: Die Sipe di weergawe**  
(Wamba Maart 1970:32)



lesers, sal laasgenoemde groep nie dieselfde belewenis en begrip vir Honiball se strokie hê as wat nodig is om sy verhare ten volle te begryp nie (prof B Booyens onderhoud:1999). Afrikaanse uitdukkings en gebruike is ook onbekend aan nie-Afrikaanse lesers.

Die Sipedi-weergawe van Jakkals en Wolf wat in figuur 198b getoon word, verskil van die oorspronklike Afrikaanse weergawe in die sin dat die paneelgroeperings en -omlynings weggelaat is. Die rede daarvoor is om dit makliker te maak vir die lesers om die rigting van die verhaalvloeï te volg. Die afleiding wat gemaak kan word is dat die redaksie van Wamba besef het dat hulle lesers (selfs) minder bekend is met strokieskonvensies as die meerderheid Afrikaanse lesers.

Bruin lesers het die voordeel dat hulle grotendeels verwesters (en meestal Engels en Afrikaans magtig) is. Baie van hulle het dus blootstelling aan strokies gehad. Daar kan aangeneem word dat bruin kinders ook *Die Jongspan* gelees het, hoewel op 31 Maart 1969 'n sogenaamde *Kleurling-uitgawe* uitgegee is. Die rede vir hierdie stap was waarskynlik om die tydskrif te probeer red, want enkele maande later het *Die Jongspan* opgehou om te bestaan.

Ten spyte van genoemde kultuurverskille is *Jakkals en Wolf* nogtans in swart radioprogramme uitgesaai (Goosen 1985:13; Lategan 1985:58), en is dié reekse selfs gebruik in skoolboeke om aan swart leerlinge Afrikaans te leer (mev EM Honiball 1999:onderhoud). Honiball se strokies word tans aangewend om Afrikaans as tweedetaal te onderrig (mev E Kruger onderhoud:2002), aangesien die waarde van strokies as onderrigmedium sedert die 1990's in Suid Afrika inslag gevind het (Badenhorst 1997:5; Goldstuck 1990:25).

#### **6.5.6 Opvoedkundige aspekte**

Hoewel die meeste sprokies aanvanklik bedoel was vir volwassenes (Grobelaar 1981:554; Lester 1987:xv) bevat hulle gewoonlik ook didaktiese elemente wat op kinders gemik is (Steenberg 1987:72). Von Wielligh het beweer dat sprokies deur die vertellers daarvan



gebruik is om vir die luisteraars te preek (Grobelaar 1981:532). Honiball het dikwels woorde soos *sies* en *skandelik* gebruik om Jakkals se daade te beskryf (*J&W no3* 1945:4, 20; *J&W no5* 1947:8, 41) en sodoende het hy dié tradisie voortgesit.

Indien gekyk word na ander Afrikaanse kinderverhale wat voor dié van Honiball verskyn het, was sy prekerige verteltrant nie 'n uitsondering op die reël nie. In hierdie opsig kan weer eens 'n parallel tussen sy werk en dié van Langenhoven getrek word, aangesien laasgenoemde se kinderverhale ook dikwels moraliserend was (Kannemeyer 1999:357). Geeneen van Honiball se karakters is egter so wreed soos Langenhoven se Brolloks en Bittergal nie. Daar was nie sprokieskarakters soos feë, kabouters of trolle in Honiball se verhale nie. Honiball se vertelstyl kan as prekerig beskryf word, omdat hy dikwels sy lesers vermaan om nie te lieg, steel, lui te wees nie of hulle aan drank of voedsel te vergryp nie (*J&W no1* gd:gp; *J&W no5* 1947:8; *J&W no9* 1952:11). 'n Sterk didaktiese inslag is dikwels opmerklik, hoewel dit waarskynlik onderskat is weens die tradisionele vooroordeel wat teen strokies bestaan.

Grobelaar noem dat Jakkals-en-Wolf-stories teen omstreeks 1916 (volgens 'n tydskrifartikel van daardie tyd) nie juis gelees is nie (1981:531), wat beteken dat kinders meestal bekend was met hierdie stories in hul mondelinge vorm. Hy verklaar dat weinig van hierdie verhale teen 1981 (ten tye van sy navorsing) nog in die volksmond gelewe het en dat dit hoofsaaklik leesstof geword het (1981:839).

Honiball se *Jakkals en Wolf* het jong lesers se leeslus aangewakker (Fourie 1983:9; Goosen 1985:11), wat daarop dui dat die strokiesweergawe van *Jakkals en Wolf* 'n belangrike bydrae gemaak het om dié karakters aan talle Afrikaanse kinders bekend te stel. Daar kan aangeneem word dat kinders wat aan Honiball se strokies blootgestel is, geneë sou wees om ook ander skrywers se Jakkals en Wolf-verhale te lees. In hierdie geval word die rol wat strokies kan speel as kultuurdraer en opvoedkundige hulpmiddel, nogmaals bewys.

Snyman beweer dat die term *kinderlektuur* verwys na 'n *kammawêreld met sy eie tydruimtelike grense wat deur 'n besondere integrasie-wyse tot stand kom* (Snyman 1983:14). Honiball se *Jakkals en Wolf* voldoen aan hierdie beskrywing, maar dieselfde kan



gesê word van *Oom Kaspas* en *Adoons-hulle*, wat nie spesifiek vir kinders bedoel is nie. Nogtans kom Snyman se stelling aangaande 'n besondere milieu ooreen met Fenson & Kritzer se bewering dat kinders verhale verkies wat in wêreld afspeel wat anders is as hulle eie, om sodoende te ontvlug uit hul eie leefwêreld (1966:30-31).

Literatuur vir kinders word geskryf uit die beleweniswêreld van die kind (Snyman 1983:15). Wanneer Honiball egter 'n moraliserende trant inslaan, word die indruk gekry dat die verhale deur 'n volwassene aan kinders vertel word. In sodanige gevalle is dit vir kinders moeilik om daarmee te assosieer asof dit uit hulle perspektief vertel word (mev A Walton 2002:onderhoud; mej T Joubert 2002:onderhoud).

Honiball het gepoog om die waardes van sy volksgroep oor te dra deur middel van sy kinderstrokie (prof B Booyens 1999:onderhoud; mev EM Honiball 1999:onderhoud). Strokies is 'n effektiewe manier om so 'n strewe te verwesenlik, aangesien kinders deur middel van assosiasie leer om te onderskei tussen reg en verkeerd, asook hoe om hulle drange te beheer sodat hulle volgens die aanvaarbare norme van hul gemeenskap kan voortbestaan.

Hoewel die diereverhale van inheemse volke van Suid-Afrika (soos die Zoeloes) fyn waarneming van diere en hulle gewoontes toon (Lotz 1959:21), was Honiball eerder 'n waarnemer van mense (mnr T Honiball 2000:onderhoud; mev G Louw 2000:onderhoud), wat verklaar waarom sy dierekarakters meer soos mense as diere optree. Daarom kan jong lesers aangaande menseverhoudinge leer deur op te let hoe Honiball se dierekarakters optree.

*Folklore* weerspieël die sienings van 'n spesifieke gemeenskap en nie dié van 'n individu nie (Gomme 1908:305; prof PW Grobbelaar 1999:onderhoud). Soos genoem, was Honiball se eerste verhale variasies op voorbeelde van volksvertellings, maar mettertyd het sy strokies meer individuele kunswerke geword. Honiball self was die produk van 'n spesifieke gemeenskap en het dus geskep uit die perspektief van 'n individu uit daardie gemeenskap. Daarom kan die opvatting van sy Afrikaanse tydgenote in sy werk bemark word (prof B Booyens 1999:onderhoud).



Tötemeyer beweer dat prenteboeke direk tot kinders spreek deur middel van die pikturale beelde wat daarin voorkom. Sy is ook van mening dat pikturaal-uitgebeelde karakters byvoorbeeld die Duitse *Struwwelpeter*, volkskarakters (soos Uilspieël) kan word (Tötemeyer 1979:1). In *Struwwelpeter* se geval was hy 'n oorspronklike skepping deur Heinrich Hoffmann en nie 'n karakter soos Jakkals of Wolf wat eers in die volksmond geleef het nie. Nogtans kan aanvaar word dat Honiball se pikturale uitbeelding van laasgenoemde twee karakters bygedra het om hulle meer bekend te maak by veral Afrikaanse kinders.

Die feit dat die meeste kinderboeke wat verhale oor Jakkals en Wolf bevat, asook prente van hulle het, dui daarop dat pikturale beskrywings belangrik geag word, veral vir jong kinders wat nie bekend is met daardie diere se voorkoms nie. Jakkals en Wolf het visuele gestalte gekry deur middel van Honiball se skeppings (*Die Volksblad* 13/9/1979:4). Strokiesverhale moedig kinders aan om hulself grafies uit te druk (Carano 1986:107). Die talle prente wat kinders geteken en aan Honiball gestuur het, getuig hiervan (MS EHV ongst PB no9 gd). Soos reeds genoem, het Honiball nie sy strokies aangewend vir politieke propaganda nie, ten spyte van sy vaardighede en ondervinding as politieke spotprenttekenaar. Aangesien hy sy milieu so werklik as moontlik wou hou, sou dit 'n verskoning wees om ook die diskriminerende gebruike van daardie tyd in te sluit.

Honiball beeld *Jakkals* uit as 'n gewoontemisdadiger wat gedurig daarop uit is om ander diere en mense uit te buit en af te knou. Op hierdie wyse wek hy die simpatie van die lesers vir Jakkals se slagoffers op (Lohann 1967:304). Dit is belangrik is dat die skepper van kinderverhale optimisme by kinders aanmoedig (Tötemeyer 1979:212). Aangesien Jakkals feitlik sonder uitsondering sy verdiende loon ontvang (sien figuur 187a) en sy verhale altyd op 'n positiewe noot eindig, moedig Honiball wel optimisme by sy lesers aan.

Verbeeldingrykheid en humor word ook beskou as belangrike elemente in kinderstories (Tötemeyer 1979:212, 216). Strokies is besonder geskik om humorwaardering by kinders te bevorder (Cianciolo & Brown 1976:98). Honiball het daarin geslaag om vir byna drie



dekades nuwe avonture vir sy karakters te skep deur genoemde elemente op 'n aanskoulike wyse byeen te bring.

Die humor wat in *Jakkals en Wolf* waarneembaar is, is hoofsaaklik *slapstick*, wat dit gewild maak by jong kinders. Die pittige taalgebruik, ekspressiewe lyftaal van die karakters en die feit dat poetse gereeld gebak word, dra jong lesers se goedkeuring weg. Poetse het gewoonlik 'n negatiewe invloed op jong kinders, aangesien dit hulle aanmoedig om vir andere se ongemak te lag (Gregory 1924:89). Honiball was self 'n poetsbakker, maar weens sy goeie geaardheid het sy draakstekery binne aanvaarbare perke gebly (mev EM Honiball 2000:onderhoud; mnr J Honiball 2001:onderhoud). Sy karakters word eventueel gestraf vir hulle streke, sodat 'n boodskap aan lesers gestuur word dat hulle verantwoordelik is vir hul dade.

Honiball maak in enkele gevalle 'n *kleuronderskeid* by dierekarakters, byvoorbeeld *aia pikkewyn* (*J&W no6* 1948:19). Die verwysings na bruin mense is nie beledigend nie, veral nie indien die norme van die samelewing van daardie tyd in ag geneem word nie. Indien Honiball geen verwysings na byvoorbeeld bruin skaapwagters gemaak het nie, sou die weglating van persone wat deel was van die maatskaplike en ekonomiese bestel van daardie tyd 'n rassitiese miskiening van hulle bestaan en bydrae wees. Die benaminge *aia* (soos bo) en *outa* (sien figuur 220) is 'n betoning van respek, soos in die veertigerjare die algemene gebruik was (Calitz 1979:64).

Honiball verwys meestal nie na dierekarakters se *ras* nie en dit sou maklik wees om hierdie patroon te volg, maar hy het gepoog om sy fiktiewe milieu so naby as moontlik aan die werklikheid te hou. Wanneer Jakkals en Wolf dus van deur tot deur beweeg om reklame te maak vir hulle besigheid, is dit logies dat 'n huishulp op 'n stadion ook 'n deur sal oopmaak (sien figuur 199).

Die uitbeelding van die swart kannibaal (sien figuur 200) is ook tipies van daardie tyd. Hierdie kannibaal-figure kom ook in Honiball se spotprente en die *Oom Kaspaas*-reeks voor. Honiball het *Jakkals en Wolf* vir kinders geskep en bangmaakstories is volop in dié reeks. Spoke kom dikwels voor en Jakkals doen hom selfs as 'n bobaas-spookvanger voor



By die laaste huis klop hulle. Die bediende kom uit. Jakkals wil asseblief met die baas praat. En raai 'n bietjie wie kom uit!....



*Figuur 199: 'n Huishulp*  
(J&W no5 1947:17)

op Wilkraal was 'n so, 'sê die ou mensvreter, en hy laat my los... nou gaan jy terug na Wilkraal, en jy hou die ou seksie



*Figuur 200: 'n Kannibaal*  
(J&W no6 1948:12)



(*J&W* no11 1961:gp). Aksievolle situasies soos boks- en stoeigevegte, jagtery en nagtelike rondsluipery is ook tipiese aktiwiteite van Jakkals en Wolf (sien figure 201, 210a & b).

Aangesien jong lesers avontuur verlang en vreesaanjaende kreature hieraan kan voldoen, is die kannibaal as tipiese Afrika-*bogeyman* 'n karakter wat Afrikaanse kinders verstaan. Honiball het nie van sprokieskarakters soos hekse, trolle of drake gebruik gemaak nie (*J&W* no4 1949:4). Sy verteenwoordigers van die bese het uit sy lesers se eie verwysingsveld gekom.

### **6.5.7 Voorbeelde van kultuurhistoriese temas**

#### **6.5.7.1 Stoflike kultuur**

Honiball handhaaf meestal 'n minimalistiese tekenstyl, maar in sommige gevalle verskaf hy wel kultuurhistoriese inligting van objekte in die leefwêreld van die karakters. Voorbeelde hiervan is die vermelding van terme soos *spaarkamer* en *verebed* (*J&W* no2 1945:3). Voorwerpe soos rusbanke, koolstowe en waskomme word ook herkenbaar uitgebeeld (sien figure 202a-g). Figuur 203a toon 'n kantooruitleg wat as tipies van die veertigerjare bestempel kan word. In figuur 203b is 'n spens geteken en figuur 203c illustreer hoe eenvoudig slaapkamers van talle plattelandse Afrikaners in die veertigerjare gemeubileer was. Sodanige detail is egter meer die uitsondering as die reël in *Jakkals en Wolf*.

Honiball konsentreer op die handeling van sy karakters, wat verklaar waarom daar min aandag gegee word aan omgewingsdetail. Hoewel strokieskunstenaars behoort te streef daarna om hul karakters binne 'n herkenbare milieu te plaas, kan te veel beskrywende detail veroorsaak dat die tempo van die verhaal vertraag word. Die lang tekste wat Honiball gebruik, veroorsaak reeds 'n vertragingseffek, terwyl dit vir die leser langer neem om die teks te lees as om die inligting wat die tekeninge bied te prosesseer. Sodoende word die balans wat tussen teks en tekening behoort te bestaan, versteur.





**Figuur 201: 'n Spookvang-episode**  
(J&W TOH Prom 1986:gp)





**Figuur 202a: 'n Sofa**  
(J&W no10 1961:gp)



**Figuur 202b: 'n Koperkatel**  
(J&W no2 1945:3)



**Figuur 202c: 'n Koolstoof**  
(J&W no11 1961:gp)





**Figuur 202d: 'n Waskom**  
(J&W no11 1961:gp)



**Figuur 202e: 'n Kantooruitleg**  
(J&W no4 1949:28)

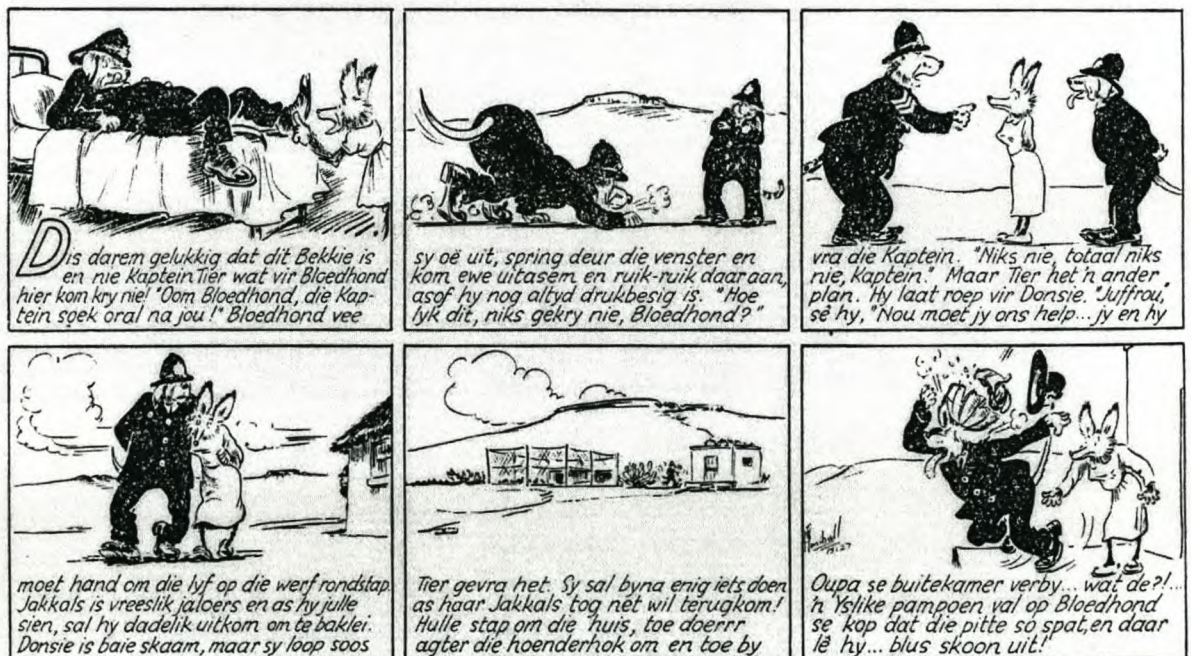


**Figuur 202f: 'n Spens**  
(J&W TOH Prom1986:gp)





**Figuur 202g: 'n Slaapkamer**  
(J&W no11 1961:gp)



**Figuur 203: Die 5de paneel toon pampoene op die dak van 'n buitegebou**  
(J&W no11 1961:gp)



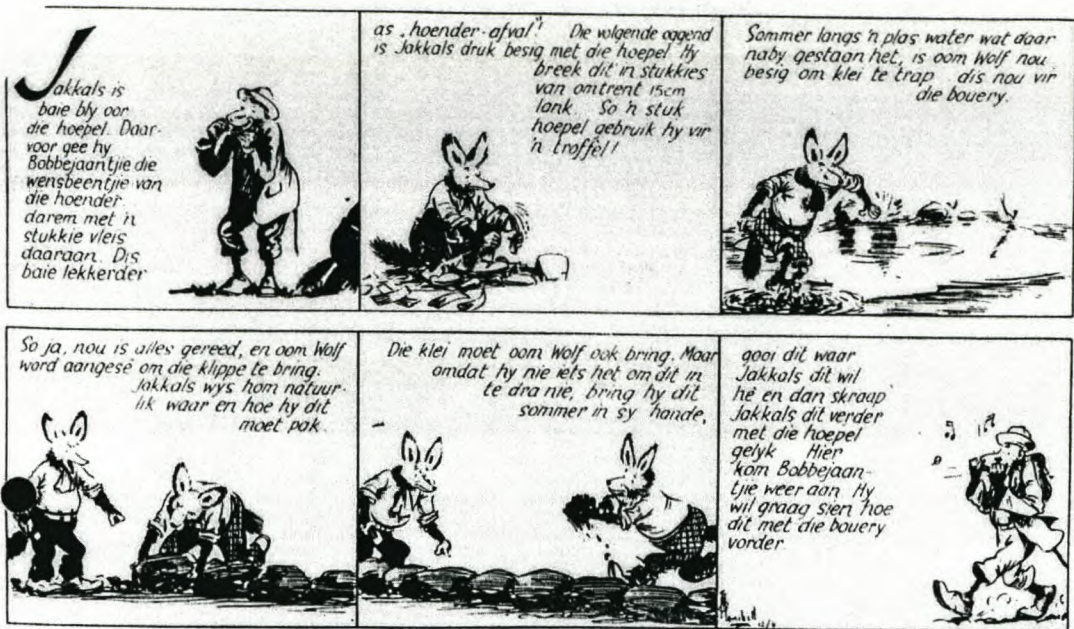
Sekere gebruike soos om pampoene op geboue se dakke te laat uitdroog (sien figuur 203), verteenwoordig algemene eienskappe van tipiese Suid-Afrikaanse plaasopstalle en werfuitleg. In figuur 204a word uitgebeeld hoe stene van klei gemaak word, terwyl die uiteindelijke produk in figure 204 b en 204 c gesien kan word. Figuur 205 bevat 'n tekening van 'n matjieshuis, wat in hierdie geval deur bruin mense bewoon is.

Soos reeds vroeër genoem, was Honiball gefassineer deur meganiese en ander toestelle en daarom figureer talle sulke toestelle in sy tekeninge. Uitbeeldings van voertuie is veral volop (sien figure 206 a-d). Hierdie voertuie is selde gedetailleerd geteken, maar dit is opmerklik dat slegs Dokter Bobbejaan in 'n soort kiskar ry. In een van sy tipiese verduidelikende byskrifte noem Honiball dat die dokter nie vertrouwe het in *nuwerwetse goed* nie en daarom het hy sy eie motor gebou (sien figuur 207). Hierdie karre van houtkiste en vaatjies blyk die voorlopers te wees van soortgelyke karre wat in Honiball se *Adoons-hulle* verskyn het.

In figure 208a & b beeld Honiball 'n donkiekar met redelike detail uit, terwyl die proses van in- en uitspan ook aangedui word. Dit is duidelik dat Honiball toenemend aandag geskenk het aan die werklike voorkoms van objekte, alhoewel hy dit nie foto-realisties nageteken het nie. Honiball teken telefone met 'n wisselende mate van realisme (sien figure 209a & b). Die telefoon van Dokter Bobbejaan is, soos sy motor, 'n selfgemaakte werktuig (sien figuur 209c).

Kleredrag is meestal minimalisties of humoristies uitgebeeld, hoewel die oudmodiese swemdrag en kappies herkenbaar is (sien figure 205, 208a & b en 215a). Die skoenkamaste, soos gedra deur Dokter Bobbejaan (sien figuur 207) kom ooreen met skoeisel van die veertigerjare en is ook in Disney se strokies uitgebeeld (Krafft 1978:33). Hoggenheimer, die verteenwoordiger van kapitalisme, dra ook sulke kamaste (sien figuur 109). Jakkals en Wolf dra meestal velskoene (sien figuur 216b), behalwe wanneer hulle iewers geld bekom het en hulle spoggerig uitvat – dan dra hulle skoenkamaste by hulle manelpakke (*J&W no3* 1945:1). Hierdie kamaste is dus 'n simbool van rykdom.





**Figuur 204a: Kleistene word gemaak**  
(J&W TOH Prom 1986:gp)

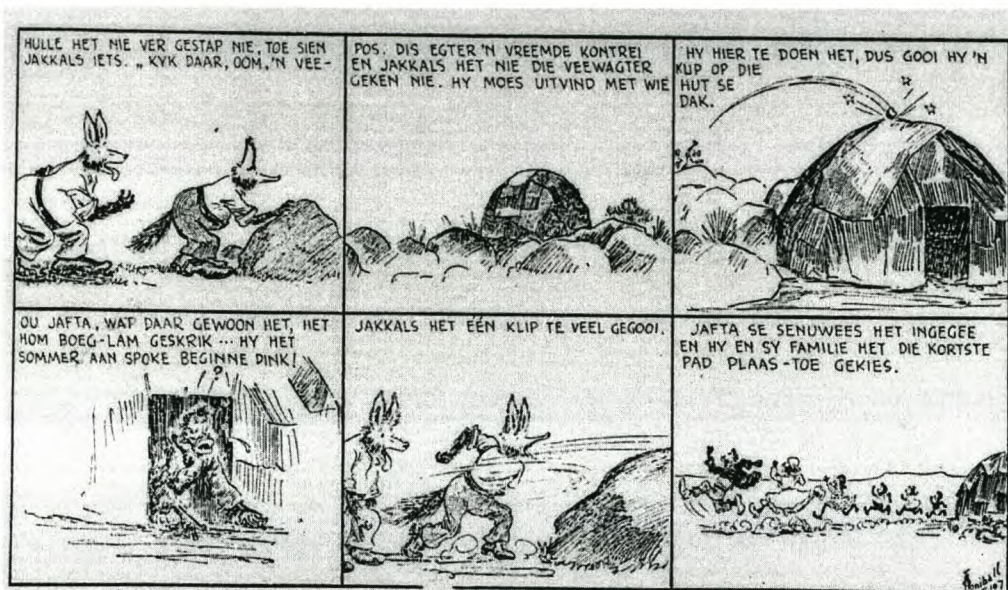


**Figuur 204b: Die gebou vorder**  
(J&W TOH Prom 1986:gp)



**Figuur 204c: Die uiteindelijke produk**  
(J&W TOH Prom 1986:gp)



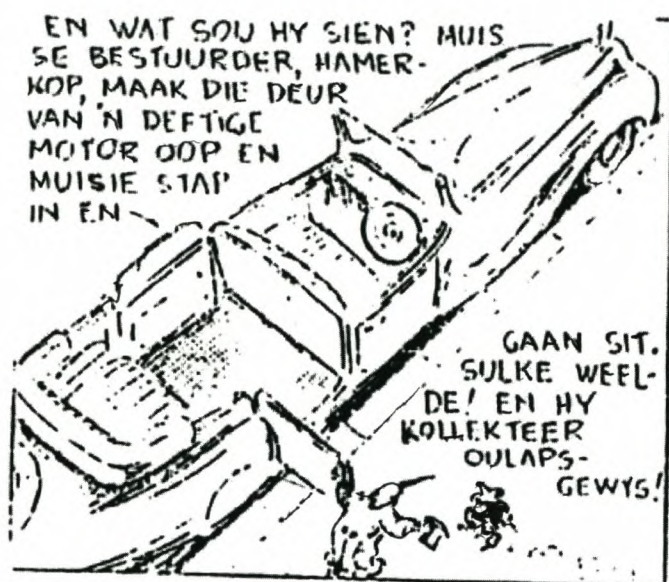


*Figuur 205: 'n Matjieshut  
(J&W no3 1945:3)*



*Figuur 206a: 'n Donkiekar  
(J&W no11 1961:gp)*



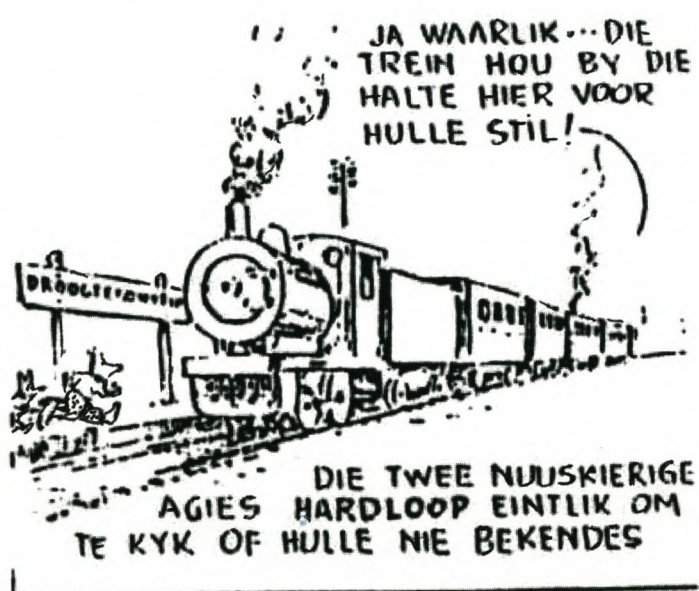


*Figuur 206b: 'n Weelderige motor*  
(J&W no4 1949:35)



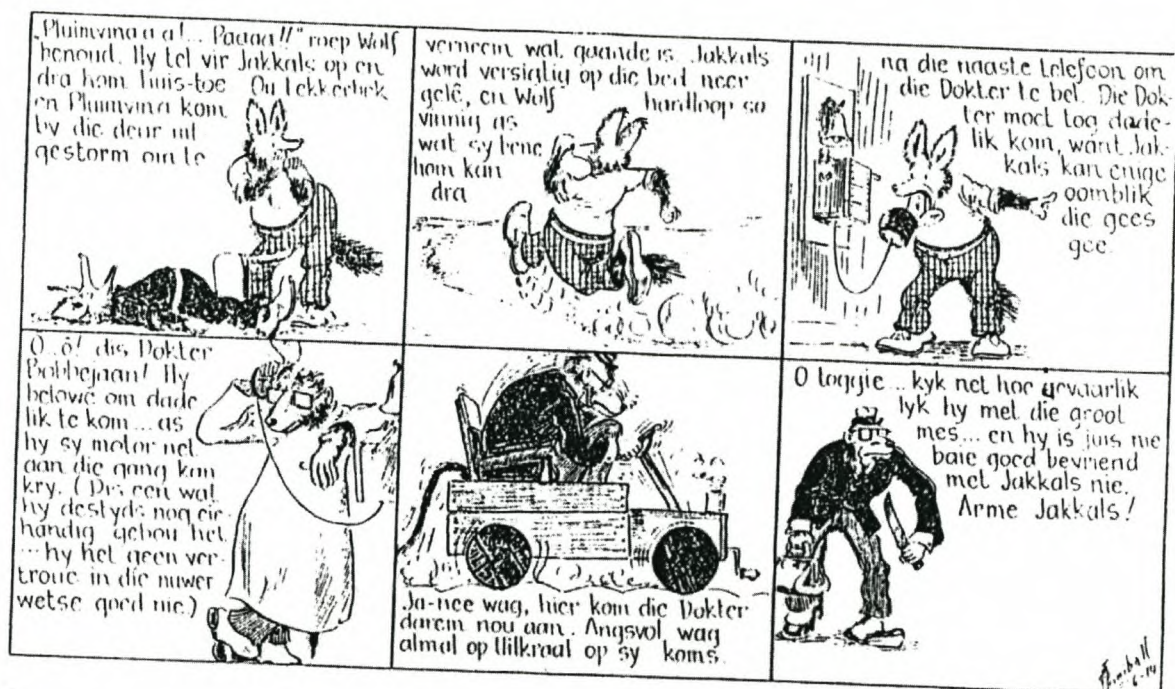
*Figuur 206c: 'n Trem*  
(J&W no4 1949:17)





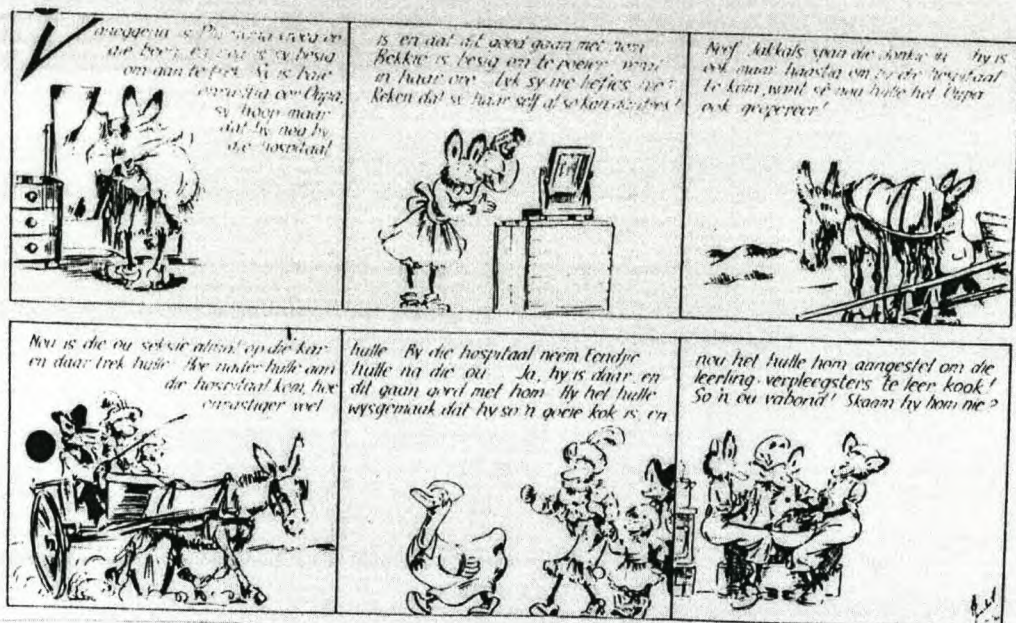
*Figuur 206d: 'n Trein*  
(J&W no3 1945:40)



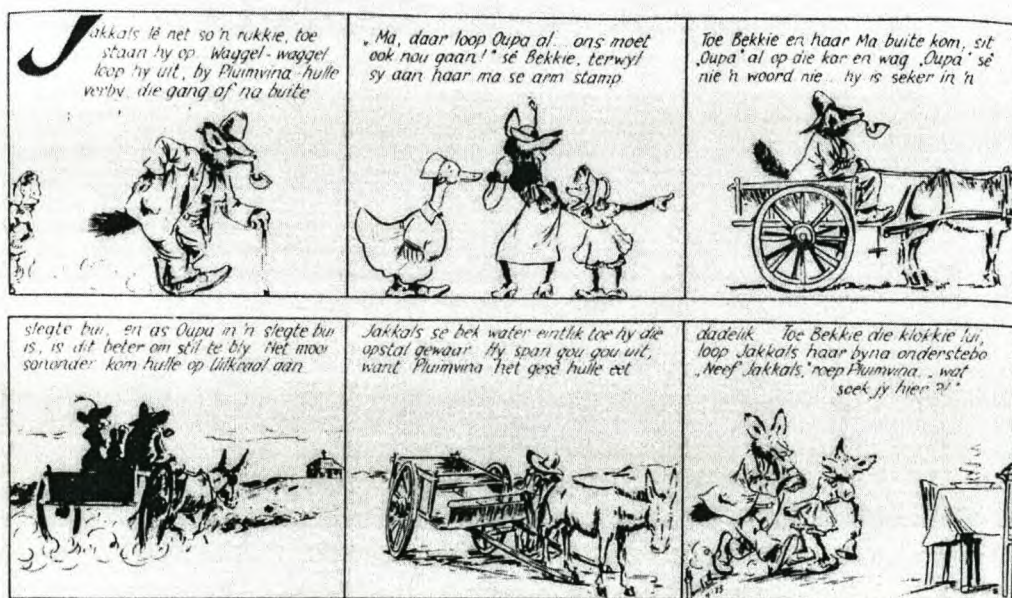


**Figuur 207: Die telefoon en motor is selfgemaakte werktuie**  
(J&W no6 1948:14)





**Figuur 208a:** 'n Donkiekar ingespan in die derde paneel  
(J&W TOH Prom 1986:gp)



**Figuur 208b:** Die kar word ingespan in die 5de paneel  
(J&W TOH Prom 1986:gp)



*Figure 209a-c Telefone*



**Figuur 209a:**  
(J&W no11 1961:gp)

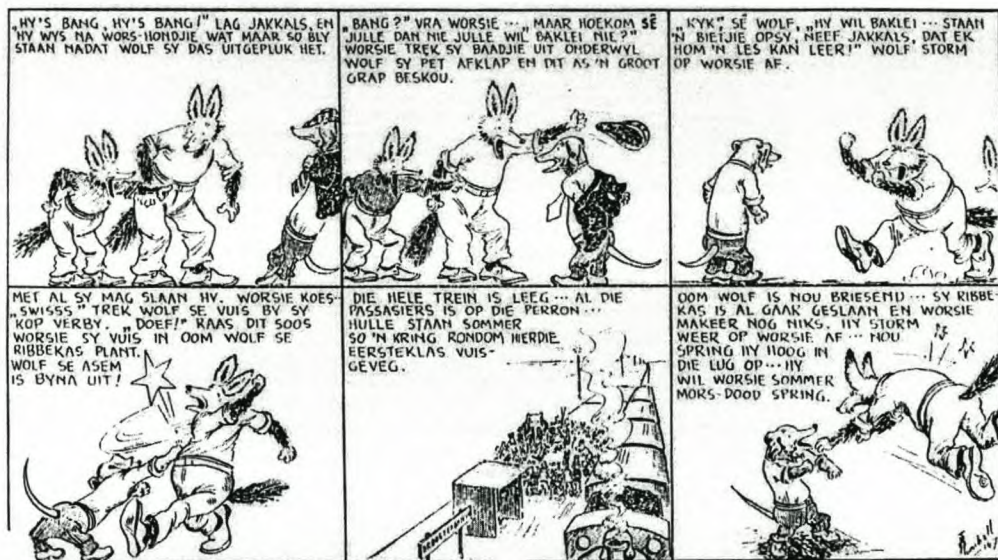


**Figuur 209b:**  
(J&W no11 1961:gp)

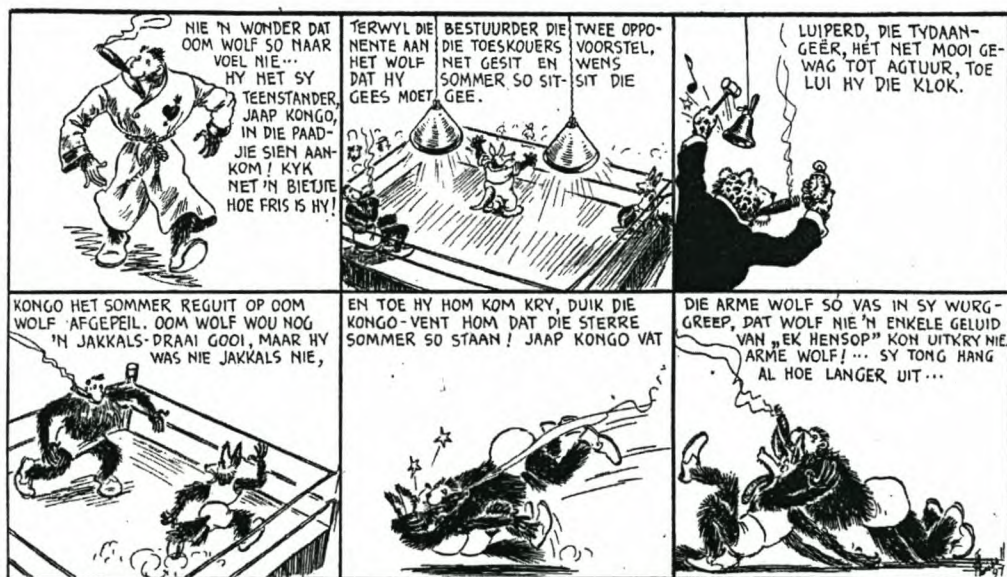


**Figuur 209c:**  
(J&W no6 1948:30)





*Figuur 210a: Die geveg op die stasie  
(J&W no3 1945:43)*



*Figuur 210b: 'n Stoeigeveg  
(J&W no2 1945:45)*



Voedsel, drank en medisyne word dikwels genoem, aangesien die twee hoofkarakters se bestaan hoofsaaklik rondom eet draai (sien figure 193g, 202c en 218). Verouderde terme soos *lemoenstroop* (*J&W no2* 1945:37), *vaaljapie* (*J&W no5* 1947:40) en *borssuiker* (*J&W no1* gd:11) dui op die tydspanne waarin hierdie strokies geskep is.

#### 6.5.7.2 Geestelike kultuur

Die definisie van 'n strokiesreeks vereis dat sekere hoofkarakters gereeld daarin verskyn (sien hoofstuk 2). Benewens Jakkals en Wolf self bevat Honiball se reeks etlike hoofkarakters, soos Dokter Boggom Bobbejaan, Eendjie die verpleegster, Oupa Lekkerbek Wolf, Pluimvina, Bekkie, Donsie, die weduwee Tant Jakkalsdraai en Tier, die polisieman. Laasgenoemde se rang wissel van konstabel (*J&W* 1986:gp), sersant (*J&W no12* 1961:gp) tot kaptein (*J&W no11* 1961:gp), en hy kom gereeld in dié verhale voor.

Honiball se dierekarakters is meestal inheemse diere waarmee die jong lesers kan identifiseer, byvoorbeeld 'n bobbejaan, 'n skilpad en 'n muishond. Bekende plaasdiere soos varke, skape en dies meer kom ook gereeld voor. Enkele uitheemse diere soos Wolf self en Meneer Beer die slagter is ontleen uit tradisionele kinderverhale, wat beteken dat Afrikaanse kinders wel bekend is met die diere. Tier is in werklikheid 'n luiperd nie die gestreepte katsoort, *Panthera tigris* (wat nie in Afrika voorkom nie) en die benaming *Tier* is 'n wisselvorm, aangesien 'n luiperd in een van die verhale geïdentifiseer word as *Luiperd* (*J&W no2* 1945:45). Luiperds (*Panthera pardus*) kom wel wydverspreid voor in Afrika (Hinde 1992:176).

Honiball implementeer sy karakters om kommentaar te lewer op sy samelewing. Skilpad is 'n posbode (*J&W no10* 1961:gp) en 'n ambulansman (*J&W* 1986:gp). 'n Vinnige dier soos 'n jagluiperd sou 'n meer gepaste keuse wees om funksies te verrig waar spoed vereis word, maar hy kies doelbewus 'n stadige dier om sodanige werk te verrig. Sodoende verklaar hy sy siening van die wyse waarop vermelde dienste uitgevoer word.



Honiball verwys dikwels na die Suid-Afrikaanse omgewing, byvoorbeeld geografies soos die Vrystaat (*J&W no5* 1947:18) of spesifieke plekke soos Odendaalsrus (*J&W no5* 1947:19), asook na die platteland as gekose milieu van sy karakters (Hugo 1986:30). Bekende plantsoorte word genoem of uitgebeeld, soos 'n renosterbos (*J&W no12* 1961:19) en 'n turksvybos (*J&W no11* 1961:9, 17). Figure 203, 212a is uitbeeldings van tipiese Karoolandskappe. Die meerderheid Afrikaanse lesers kon identifiseer met die omgewing waarin Jakkals en Wolf geleef het.

In figuur 188b word 'n fiktiewe plek, naamlik Lekkerbek se plaas Uilkraal vermeld, terwyl 'n werklike dorp, Calvinia, aangedui word. Op hierdie wyse het Honiball sy fiktiewe wêreld as 't ware binne-in 'n werklike een geplaas. Die lesers word ook herinner sodoende aan waar die karakters hulle bevind.

Beer (sien figuur 188a) word as die gevaarlike slagter voorgestel, nieteenstaande die feit dat hy nie inpas by die milieu van die Afrikaanse weergawe van *Jakkals en Wolf* nie. Honiball het gaandeweg weggedoen met uitheemse dierekarakters, sodat die reeks mettertyd 'n suiwer Afrikaanse karakter gehad het.

Die aanbidding van *Jakkals en Wolf* toon duidelike ontwikkeling vanaf aangepaste verhale afkomstig uit die mondelinge tradisie na Honiball se eie kunsskeppings (sien figure 211a & b). Die eerste verhale vertoon strokieshumor en konvensies (sien figure 212a & b) soos spoedlyne en sterre om snorkery aan te dui, maar die integrasie van woord en beeld is nie van dieselfde standaard as die latere episodes nie. Honiball moes eers sy eie skeppings ontwikkel voordat hy sy persoonlike stempel op *Jakkals en Wolf* kon plaas. Sy karakters en verteltrant het gaandeweg meer individualisties geword. Hy het deurgaans die teks eers uitgeskryf en dit daarna in die finale vorm by die tekeninge ingevoeg (sien figure 213a & b).

Hoewel die formaat van *Jakkals en Wolf* onveranderd gebly het, naamlik ses panele weekliks in *Die Jongspan*, het Honiball later geute ingevoeg tussen die panele, sodat die uitleg van die strokie meer afgerond en konvensioneel voorkom. Hy het later meer

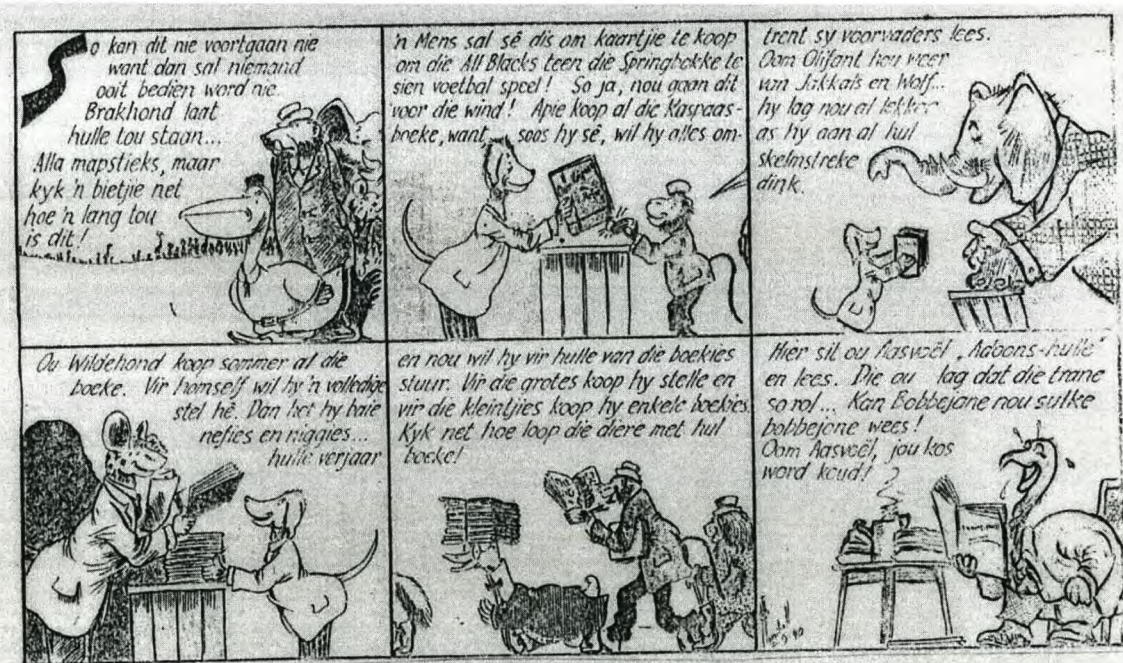


20 Jak en Wolf .9-40

① So kan dit nie voortgaan nie want dan sal niemand ooit bedien word nie. Brak hond laat hulle tou staan. Kyk net so in tou! 'n Mens  
 ② sal se dis om 'n kaartjie te koop om die All Blacks te sien voetbal speel! So ja, nou bedien Brak hond... Apie wil al die Bobbejaan-boeke hê.  
 ③ want hy wil sy familie se geskiedenis gaan oplees. Om Olifant wil weer al die boeke van Jikkals en Wolf hê... en daar is? Hy geniet

④ Jikkals se skelmstreke tog te baie: Om Wilde hond het baie niggies en nefies - hy koop weer 'n Om Kaspaas-boeke. Vir party gee hy een, vir ander die groteres vyf en ses en die grootste kope hy sommer 'n hele stel! Kyk tog net so hoe dra hulle aan die ~~uiters~~ boeke - en kyk net hoe in hul skik is hulle.

Figuur 211a: 'n Voorbeeld van 'n voorlopige teks vir 'n strokiesepisode (sien 211b) (AB:1940:gp)



Figuur 211b: Die uiteindelijke teks soos vervat in die ooreenstemmende strokie (sien 211a) (J&W no9 1952:40)





*Figuur 212a: 'n Tipiese Karoolandskap, realisties uitgebeeld  
(J&W no10 1961:gp)*



*Figuur 212b: Die minimum inligting word verskaf  
(J&W TOH Prom 1986:gp)*





*Figuur 213: 'n Meer gedetailleerde tekening wat werfuitleg aantoon  
(J&W TOH Prom 1986:gp)*



*Figuur 214: 'n Realistiese tekening van Jeffreysbaai vanuit 'n hoë gesigspunt  
(J&W TOH Prom 1986:gp)*



vloeiendheid verkry deur die gebruik van 'n kwas, eerder as 'n pen en sy komposisies was meer konstant goed. Soos hy meer vaardigheid en selfvertroue gekry het, het hy ook meer geëksperimenteer met afwisselende hoeke en naby- en afstandskote van die tonele wat hy uitgebeeld het (sien figure 214a & b).

Hy het gewoonlik van *cliffhangers* gebruik gemaak (*J&W no5* 1947:26) om spanning vol te hou en lesers se nuuskierigheid te prikkel. In sommige gevalle is verwys na toekomstige gebeure, soos wanneer Jakkals 'n snorkel prakseer om onder water asem te haal. Die leser word vermaan om nie nuuskierig te wees nie, want alles sal later onthul word (*J&W* 1986:gp).

Honiball tree as verteller in gesprek met sy lesers deur vrae aan hulle te stel en immorele dade soos luiheid, diefstal en leuens af te keur (sien figure 215a & b). Die stryd tussen goed en kwaad waarvan Steenberg melding maak, word soos in tradisionele kinderverhale gebruik as sentrale tema van Honiball se stories. Hoewel 'n soetsappige prekerigheid dikwels opmerklik is, spot hy met domheid en goedgelowigheid en vermaan hy sodoende sy lesers om nie hul medemens summier te vertrou nie.

Honiball is soms sinies, soos wanneer hy spot met Eerwaarde Jakob se preutsheid (sien figuur 215a) en sy liefde vir drank (sien figuur 215b), en ook met Dokter Bobbejaan se moorddadige gretigheid om te opereer, net om sy slagoffer skelm te begrawe wanneer dié beswyk (sien figuur 216a). Soos in sy ander reekse spot Honiball ook met padwerkers se luiheid en verkeerskonstabels (sien figuur 216b) se pronkerigheid (sien figuur 216c). In *Jakkals en Wolf in die pekel* (1978:gp), een van die drie Tafelberg-uitgawes, word met burgemeesters gespot - die pluiskiel, sigaar, manelpak met onderbaadjie en veral die houding van Ou Speenvark wat 'n vervelige toespraak afsteek sonder dat hy agterkom dat die gehoor al vertrek het, lewer bewys van wat Honiball van burgemeesters dink. In dieselfde uitgawe skimp Honiball ook op die onderdrukking van getroude mans deur hul vroue deurdat Mevrouw Wildekat op haar man se rug rondry. Hierdie episodes is voorbeelde van sosiale satire.



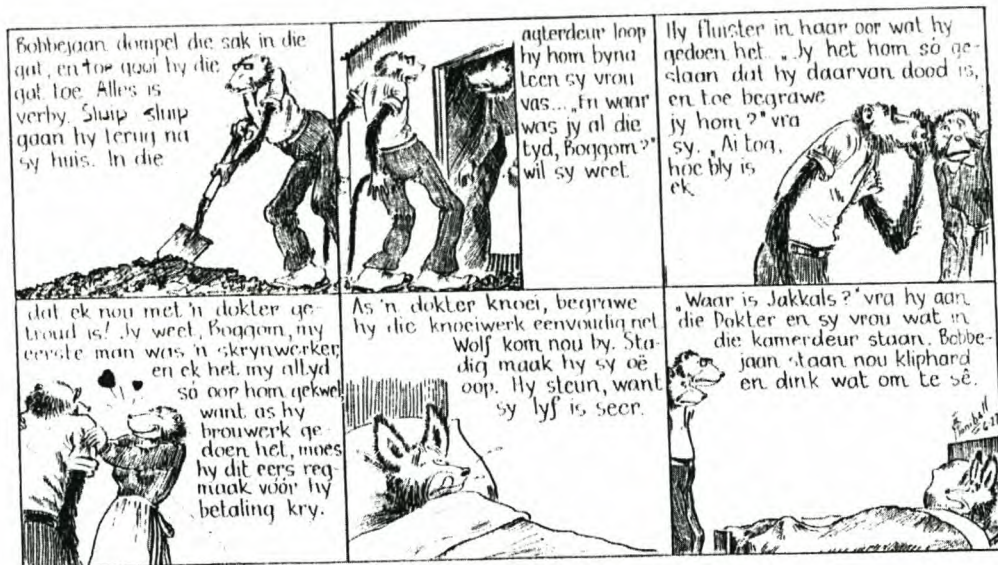


**Figuur 215a: Preutsheid word gesatiriseer**  
(J&W 1978:gp)

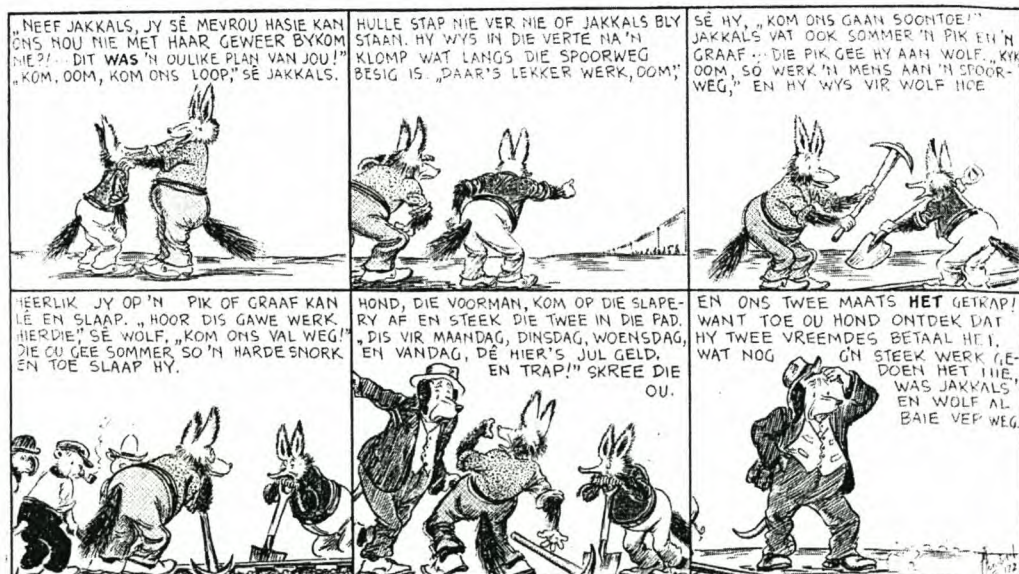


**Figuur 215b: Skynheiligheid word gesatiriseer**  
(Moolman 1978:48)



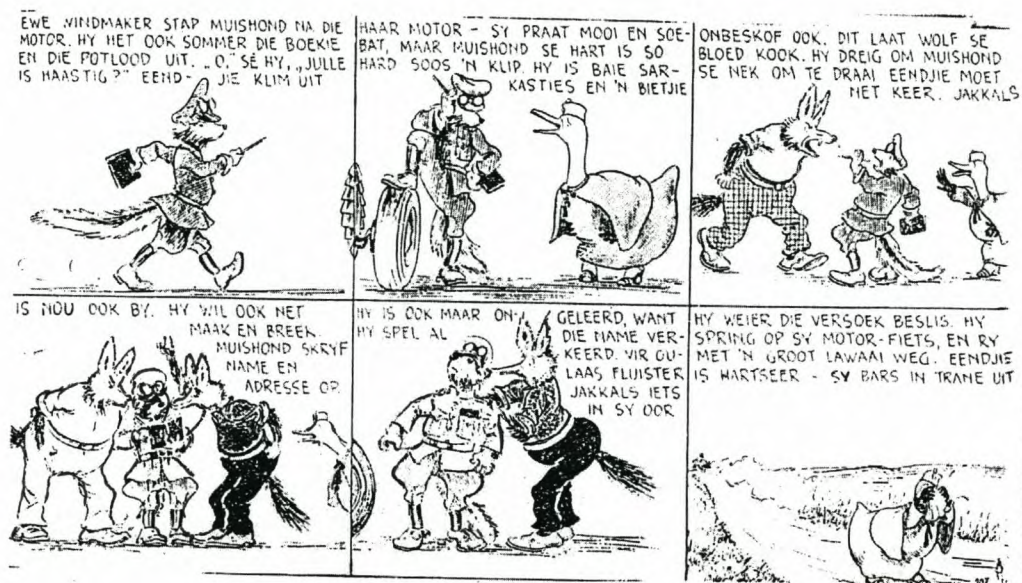


**Figuur 216a: Die mediese beroep word gesatiriseer**  
(J&W no6 1948:48)



**Figuur 216b: Padwerkers word as luiaards uitgebeeld**  
(J&W no4 1949:16)





Figuur 216c: 'n Satiriese uitbeelding van 'n verkeerskonstabel  
 (J&W no4 1949:51)



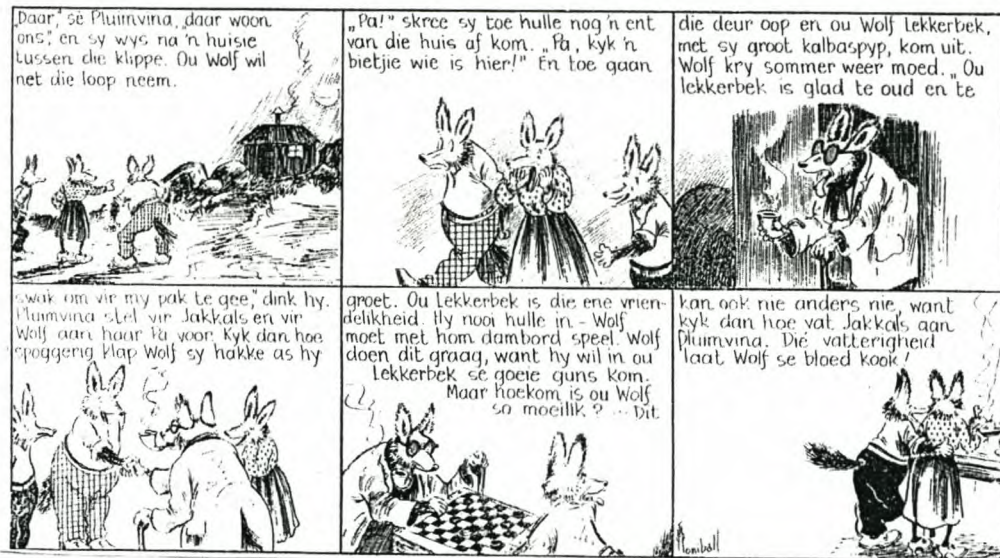
Honiball het gaandeweg alledaagse aktiwiteite soos die toilet (kleding) van sy karakters en ander gebruike in sy stories uitgebeeld. Sekere van hierdie aktiwiteite is steeds in gebruik, soos kuier (sien figuur 217) en ouersvra (sien figure 218). Ander gebruike, soos om in 'n waskom te bad, klei te trap en om brood te bak in 'n buite-oond (sien figuur 219) dui op die gedateerdheid van die reeks. Soos in die geval van sy ander reekse het Honiball ook soms persoonlike ervarings ingebring in sy verhale, soos die geveg tussen Wolf en Worsie (sien figuur 210). Laasgenoemde toneel is gebaseer op 'n werklike insident, vermeld in *Pen, penseel en 'n glimlag* (Du Toit 1998:66).

Soos genoem, is strokies ontwerp om vinnig gelees te kan word, wat noodsaak dat die onderskeie karakters onmiddellik herkenbaar moet wees. Die tempo van die verhaal sal andersins vertraag word, wat die trefkrag daarvan verminder - veral wanneer 'n aksievolle toneel uitgebeeld word. Honiball se verhale het volop aksie en daarom is die feit dat dit soms moeilik is om tussen die twee hoofkarakters te onderskei, 'n swak punt van hierdie reeks. Hy kon Jakkals byvoorbeeld heelwat kleiner as Wolf geteken het, met groter ore en 'n dikker stert.

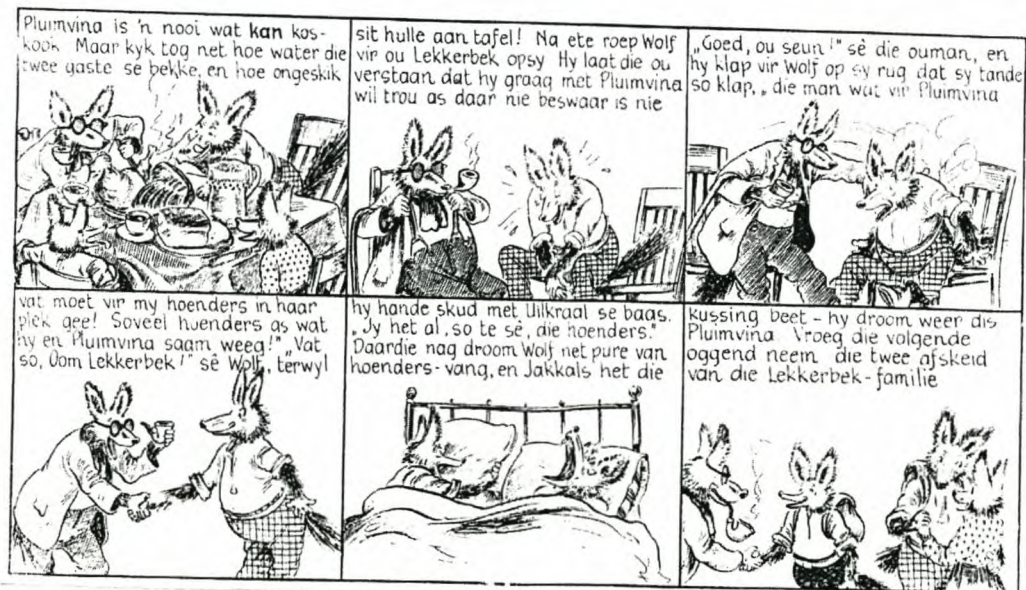
Terselfdertyd kan kleredrag 'n hulpmiddel wees in die verband. Hoewel Honiball nie die voordeel van kleur gehad het nie, kon hy steeds die kontras tussen ligte en donker toonwaardes eksploiteer. Soos genoem, is strokieskarakters gewoonlik uitkenbaar aan hul kleredrag (kostuums) (Godthelp 1975:18; Tempelhoff 2001:15) en daarom dra *Andy Capp* al vir dekades dieselfde pet, terwyl karakters soos *Asterix* en *Obelix* fisiek geleidelik verander het, maar hul kleredrag het dieselfde gebly (sien figure 219a & b).

Die lang beskrywende of verduidelikende tekste wat in al drie Honiball se bekendste reekse voorkom, blyk 'n noodsaaklikheid te wees, juis omdat dit nie vir die leser moontlik is om die verhaal daarsonder te volg nie. Sonder hierdie lang tekste sou Honiball dit eweneens moeilik vind om sy moralistiese betoë te voer, terwyl die verhale ook armer daaraan toe sou wees sonder die geestige uitdrukkings wat in die teks vervat is.





**Figuur 217: Jakkals en Wolf ontmoet Oupa Lekkerbek en Plumvina (J&W no5 1947:23)**



**Figuur 218: Wolf vra ouers (J&W no5 1947:24)**





**Figuur 219:** 'n Bakoond word uitgebeeld in panele een en twee  
(J&W no11 1961:gp)



Naamgewing is 'n belangrike element in Honiball se *Jakkals en Wolf*. Hy gebruik naamgewing om sy karakters te beskryf, byvoorbeeld fisiese beskrywings soos Klaas Lippies (*J&W no2* 1945:32), asook persoonlikheidsbeskrywings soos Jakkals en Wolf wat *karnallies*, *vabonde* en *uilskuikens* (*J&W no11* 1961:15, 16, 29) genoem word. Bekkie is 'n vernoeming na haar oupa, Lekkerbek, wat die familieverband aandui (*J&W no6* 1948:41), terwyl Erdvark se dogter bekend staan as Ertjie (*J&W no9* 1952:41). Die verpleegster Morfina se naam verwys na haar beroep (*J&W* 1986:gp). 'n Donkie is gewoonlik *Ou Stoffas* (*J&W* 1986:gp).

Verskeie argaïese uitdrukkings kom voor, soos *hulle is opgesuiker* (opgewonde) (*J&W no9* 1952:37) en *klei verkoop* (lieg) (*J&W no10* 1961:gp), asook ou woorde soos *deuskant* (*J&W* 1986:gp) en *oulap* (*J&W* 1986:gp). Hoewel die terminologie vir geldeenhede, byvoorbeeld pond na rand, asook afstande van myl na kilometer in die sogenaamde hersiene uitgawe van 1986 opgedateer is, is verouderde taal soos *oulap* onveranderd gelaat.

Sekere woorde wat verouderd in Afrikaans is soos *lyken* (*J&W no10* 1961:23) en uitdrukkings soos *houtpopgerus* (*J&W no11* 1961:gp) kom ook voor in sy ander reekse en kan dui op persoonlike voorkeur, eerder as dat dié woorde algemeen gebruik is ten tye van die skepping van die verhale. Die voorkoms van spelfoute soos *jalloers* (*J&W no4* 1949:46), *skaapbout* (*J&W no9* 1952:10) en *Jakkels* (*J&W no10* 1961:gp) of die feit dat hy 'n erdvark as 'n ystervark beskryf (*J&W no9* 1952:43, 46) kan grotendeels toegeskryf word aan die invloed van sperdatums wat vereis het dat die strokies weekliks onder groot druk afgehandel moes word. Tweedens is die gebundelde versamelings volgens Honiball swak versorg (mev EM Honiball 2000:onderhoud), wat verklaar waarom sulke ooglopende foute deurgelaat is.

Leenwoorde soos *aikôna* (*J&W no10* 1961:17) is skaars, terwyl voorbeelde van volksetimologie soos *toorts* (*J&W no1* gd:35), *preskripsie* en *hensop* (*J&W no3* 1945:18) meer algemeen voorkom. Honiball het probeer om sy lesersmark uit te brei om alle Afrikaanssprekendes in Suid-Afrika in te sluit, maar aangesien sy leëwêreld hoofsaaklik beperk was tot die Wes-Kaap, is dit verstaanbaar dat hy eerder deur Engels beïnvloed is as deur swart tale wat in sy leeftyd hoofsaaklik buite die Wes-Kaap gepraat is (mev EM



Honiball 2000:onderhoud). Hoewel sy kennis van swart mense beperk was, het hy bruin mense geken en is sy uitbeeldings van (byvoorbeeld) bruin skaapwagters oortuigend (sien figuur 221).

Jakkals en Wolf is meestal gewikkel in 'n stryd om oorlewing en daarom is daar min tonele waarin hulle deelneem aan speletjies. Wanneer hulle wel aan sport deelneem, is daar geld op die spel, soos die stoeigeveg teen Jaap Kongo, die boksgeveg teen Worsie en Wolf wat teiken skiet terwyl Jakkals kul (*J&W no4* 1949:47).

'n Uitsondering is die kussinggeveg tussen die twee hoofkarakters, waar Jakkals wen (sien figuur 222a) omdat Wolf veroorsaak het dat eersgenoemde se sitvlak met lym besmeer word. In hierdie geval kry Wolf sy verdiende loon in plaas van Jakkals, soos in die meeste van Honiball se verhale die geval is. Ander uitsonderings op die reël is die uitbeelding van klei-osse en Bekkie se popspelery (sien figure 222b & c). In figuur 217 speel Wolf en Oupa Lekkerbek dambord.

Hoewel Honiball nie daarop ingestel was om opvoedkundige of kultuurhistoriese rekords na te laat nie, is daar gedurende die meer as vier dekades van *Jakkals en Wolf* se bestaan talle sodanige verwysings geskep.

#### **6.5.8 Evaluering as strokie**

Soos genoem is Honiball se weergawe van *Jakkals en Wolf* die produk van 'n individu en behoort dit as sodanig beoordeel te word. Honiball se eie humorsin, morele waardes en ook die invloed van sy werkgewer, wat ingestel is op die mening van die publiek, het 'n rol gespeel in die uiteindelijke produk. Honiball se persoonlike styl, beide wat betref sy tekenvaardigheid en die wyse waarop hy verkies het om homself uit te druk, het ook hierdie skeppings beïnvloed.

Nóg 'n invloed was die strokiesgenre soos dit op daardie stadium daar uitgesien het – Honiball se uitlating oor Disney se invloed dui hierop. Honiball het gou sy eie tekenstyl ontwikkel, asook sy visie van hoe hy sý karakters uitbeeld en hoe hy sý stories vertel.



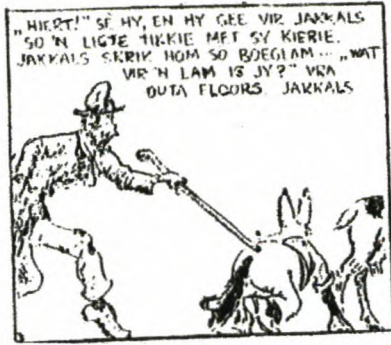


*Figuur 220a: Die oorspronklike Asterix en Obelix  
(Goscinny & Uderzo 1973:5)*



*Figuur 220b: Obelix lyk groter, terwyl albei figure meer afgerond is  
(Goscinny & Uderzo 1983:15)*





**Figuur 221:** 'n Bruin skaapwagter  
(J&W no4 1949:6)



**Figuur 222a:** 'n Kussinggeveg  
(J&W no4 1949:48)



**Figuur 222b:** Klei-osse  
(J&W no11 1961:gp)



**Figuur 222c:** Popspeel  
(J&W no11 1961:gp)



Hoewel hy bewus was van hoe Disney die Uncle Remus-verhale aangebied het, het hy nie die Disney-styl nagevolg nie (JSGDS 119/4.1 memorandum). Teen 1969, toe Honiball se reeks ten einde geloop het, het die meeste strokiestekenaars reeds veel meer gevorderde tegnieke aangewend as wat die geval was in 1942 toe hy daarmee begin het. Honiball het gaandeweg meer detail in sy prente en narratief ingebring, maar sy aanbiedingswyse het nie merkbaar verander nie.

Honiball se rigiditeit in aanbiedingswyse kan toegeskryf word aan sy konserwatiewe lewensuitkyk en persoonlike voorkeure, asook aan die teensinigheid van tydskrif-redaksies om te verander aan 'n beproefde resep. Soos genoem in hoofstuk 2, verkies lesers bekende karakters en aanbiedingsformate in koerante. Dieselfde kan gesê word van tydskrifte. Nogtans behoort kunstenaars soos Honiball kennis te neem van nuwe tendense in die vermaaklikheidsbedryf. Die strokiesreekse wat sedert die ontstaan van *Die Jongspan* in die tydskrif verskyn het, het gaandeweg aangepas. Daarom is sekere reekse wat verouderd voorgekom het weggelaat, terwyl dié wat by moderne tendense aangepas het, soos *Tarzan van die ape*, op daardie stadium selfs toegeneem het in gewildheid.

## **6.6 Adoons-hulle**

### **6.6.1. Ontstaan van die reeks**

Volgens Honiball het *Die Huisgenoot*, wat voorheen *Oom Kaspas* afgekeur het, hom in 1948 gevra om 'n strokiesreeks vir dié tydskrif te skep (Edeling 1980:22; Fritz 1977:47). Die rede was dat hy naam gemaak het as strokiestekenaar, veral omdat *Jakkals en Wolf* so gewild was (Du Toit 1998:48; MS EHV Brief: TO Honiball gd). *Adoons-hulle* het die enkele (ingevoerde) strokie wat in dié tydskrif verskyn het, naamlik *Die kaskenades van Mimi*, vervang (*Die Huisgenoot* 2/7/1948:88). Honiball se voorneme om eg-Afrikaans te bly en sy eie karakters te skep, tesame met 'n afkeer daarvan om mense te kwets, het 'n rol gespeel in sy besluit om bobbejane eerder as mense te kies.

Volgens Goosen was die Adoonse bloot 'n gemaklike roooskerm waaragter hy met mense kon spot (Goosen 1985:11). Honiball se dogter, Myrlene Els beaam Goosen se stelling



(mev IM Els 2002:onderhoud). Honiball verklaar dat hy iets oorspronklik wou skep en dat daar volgens sy wete geen *bobbejaan-strokies* oorsee was nie. Hy beweer dat sowat tagtig persent van die *Adoons-hulle*-strokies gebaseer is op werklike gebeurtenisse of op grappe wat hy gehoor het (MS EHV TO Honiball gd).

In die sewende versameling van *Jakkals en Wolf* (1952) kom kuier 'n aantal bobbejane vir Oupa Wolf. Dié anekdote aangaande 'n aantal familieledede wat die gasheer en -vrou *uit die huis geeët* het, het wel plaasgevind. Hierdie geval het gedurende die Depressiejare plaasgevind (De Bruin 1980:6; Du Toit 1998:48-49), wat die situasie erger gemaak het. Aangesien soortgelyke situasies steeds algemeen voorkom, is Honiball se verwerking daarvan 'n voorbeeld van tydlose satire. Volgens Honiball het hy gevind dat mense identifiseer met sy bobbejaanstories omdat hulle hulself en hulle vriende in die bobbejaan-karakters herken (sien figuur 223). Hy skryf hierdie verskynsel daaraan toe dat bobbejane so naby aan mense skyn te wees (*Die Burger* 28/1/1986:2; Hugo 1986:30). Ander waarnemers, byvoorbeeld Eugène Marais (1871-1936) het ook klem gelê op die ooreenkomste tussen mens en bobbejaan in sy gesaghebbende studies aangaande hierdie diere (Rousseau ea 1986:52), terwyl CFJ Muller bobbejane beskryf as *byna mens*, 'n *karikatuur van 'n mens* (Muller 1990:694).

Die titel van die reeks *Adoons-hulle* is ontleen aan die hoofkarakter, Adoons. Dié naam kan afkomstig wees van DC Boonzaier se bekende spotprent-bobbejaan wat Adoons of Adonis genoem is (sien hoofstuk 2). Muller beweer dat hierdie karakter só bekend was dat Honiball dit oorgeneem het *met dankbaarheid*. Boonzaier het Adoons toe reeds vir twintig jaar gebruik. Muller verwys ook na Honiball se strokiesprente en suggereer sodoende dat daar 'n verbintenis is tussen Boonzaier se Adoons en Honiball se strokieskarakters (Muller 1992:694).

Die trefkrag van Boonzaier se metafoor is te danke aan die bekendheid van die naam Adonis/Adoons, asook die feit dat bobbejane welbekend was aan Afrikaanssprekendes – veral relatief mak bobbejane wat aan pale vasgeketting was op plaaswerwe en so meer. Hierdie gebruik word ook uitgebeeld deur Wim Bosman in sy strokiesreeks *Werfbobbejaan*



**En T. O. Honiball plant 'n menshart oor op  
'n bobbejaan ...**



***Figuur 223: Bobbejane en mense word op 'n satiriese wyse gelykgestel  
(Die Huisgenoot 1/7/1977:58)***



terwyl 'n bobbejaan een van die hoofkarakters is in sy gewilde reeks *Louis die Laeveldleu* (mnr WR Bosman onderhoud:1999; Van Wyk 1999:13).

'n Ander moontlikheid is dat beide Boonzaier en Honiball op die naam Adoons besluit het omdat Afrikaanssprekendes dié naam tradisioneel aan bobbejane koppel. Volgens die *Woordeboek vir die Afrikaanse taal (WAT)* is *adoons* 'n ironiese benaming vir 'n bobbejaan en *Adoons* 'n skertsende aanspreekvorm vir 'n jong [bruin man] wie se naam onbekend is (Schoonees ea 1950:60). Die *Afrikaanse etimologiese woordeboek* beskryf *adoons* soos volg: 'n bobbejaan, ironies skertsende toepassing van die naam van die mooi jongeling, *Adonis*, in die Griekse fabelleer (Boshoff & Nienaber 1967:123). Die *Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal (HAT)* vergelyk bobbejane met dom mense en gebruik die idioom *die bobbejaan agter die bult gaan haal* (Odendal ea 1988:102). Mansvelt se *Kaapsch-Hollandsch idioticon* meld: *Adoons*, bijnaam van den baviaan, ook Kees en Jonas genoemd (1884:3). Mansvelt beweer dat die woorde wat hy in sy boek opgeneem het nie in Nederland bekend was nie of in 'n ander sin gebruik is (1884:gp). Dit wil hiervolgens voorkom asof Adoons in Suid-Afrika vir die eerste maal gebruik is as 'n naam vir 'n bobbejaan.

Verwysings na die bobbejaan (*papioursinus*) in Afrikaanse literatuur en musiek dui op die status van die dier as volkskarakter in die Afrikaanse kultuur. Die broers GC (1890-1945) en SB (1888-1965) Hobson het in 1929 hul boek *Kees van die Kalahari* geskryf en in dieselfde jaar 'n Engelse vertaling daarvan gepubliseer, naamlik *Adoons of the Kalahari* (Kannemeyer 1978:219). Ander voorbeelde van verwysings na bobbejane is Marais se *Burgers van die berge* (1938), wat handel oor die gedrag van bobbejane (De Kock ea 1968:506; Potgieter ea 1972:198) en CJ Langenhoven se gedig *Die renegaat*, wat soos volg lui: 'n Vernuftige aap, *Adoons Kees*, het leer reken en skrywe en lees, en toe dobbel en drink en rook, en lieg en bedrieg en spook, om ten volle 'n mens te wees (Rousseau ea 1983:240). Die Afrikaanse musikant Anton Goosen sing ook in sy liedjie *Magalies O Magaliesberg*, die volgende strofes: *O Magalies, o Magalies, o Magaliesberg/ die bobbejane boggom in Magaliesberg* (Riviersonderend Gallo Record Company 1993). Honiball verwys na die liedjie *Bobbejaan klim die berg* deurdat sy karakter Worries beweer dat dié volksliedjie aan hom opgedra is (MS EHV PB no9 gd).



Verwysings na bobbejane kom voor in Jan van Riebeeck se dagboek – hy noem daarin dat sy mense nie naby dié diere kon kom nie, omdat laasgenoemde te rats was (Thom ea 1952:52). Dit blyk dat bobbejane van meet af Europeërs se nuuskierigheid gaande gemaak het, want genoemde inskrywing is op 24 Julie 1652 gemaak – skaars drie maande nadat Van Riebeeck en sy volgeling aan die Kaap geland het.

'n Verdere rede vir die keuse van bobbejane as strokieskarakters is, soos bespreek is in hoofstuk 4, dat hulle *hande* het en daarom oortuigender vermenslik kan word (mnr WR Bosman 1999:onderhoud). Honiball het juis graag hul hande in fyn detail geteken (Smit 1992:11). Bobbejane is tegelykertyd geloofwaardig as kleredraende, motorbesturende en bedslapende dierekarakters, asook geskikte onderwerpe vir humorskepping. Die rede hiervoor is dat die kontras tussen 'n waardige skoolhoof, burgemeester of matrone en bobbejane wat getooi is in sodanige persone se klere, lagwekkend is. Bobbejane blyk die beste keuse van karakters te wees wat Honiball kón maak vir 'n inheemse dierestrokies.

## **6.6.2. Promovering van die reeks**

### **6.6.2.1. Tydskrifte en boeke**

*Adoons-hulle van die Magaliesberg* het vanaf 2 Julie 1948 tot 13 Augustus 1971 en weer van 15 Julie 1977 tot 26 Oktober 1978 in *Die Huisgenoot* verskyn (*Die Huisgenoot* Julie 1948 tot September 1971 en Julie 1977 tot Oktober 1978; Fritz 1977:47). In 'n biografiese opsomming van Honiball se lewe en loopbaan wat in die Essie Honiball versameling (gd:gp) vervat is, word vermeld dat Honiball die reeks in 1971 gestaak het toe sy eerste vrou, Iona, ernstig siek geword het. Die tweede verskyning van *Adoons-hulle* (1977) was heruitgawes van verhale wat voorheen gepubliseer is. Die teenstrydige gegewens aangaande die aantal jare wat *Adoons-hulle* verskyn het, is waarskynlik te wyte aan dié heruitgawes wat óf as nuwe óf as ou episodes van die reeks beskou is deur verskillende beriggewers. Volgens Edeling het *Adoons-hulle 23 jaar geloop* (1980:22), terwyl Steyn beweer dat die reeks 24 jaar lank gepubliseer is (1989:21) en Fritz verklaar dat dit 25 jaar is (1977:47).

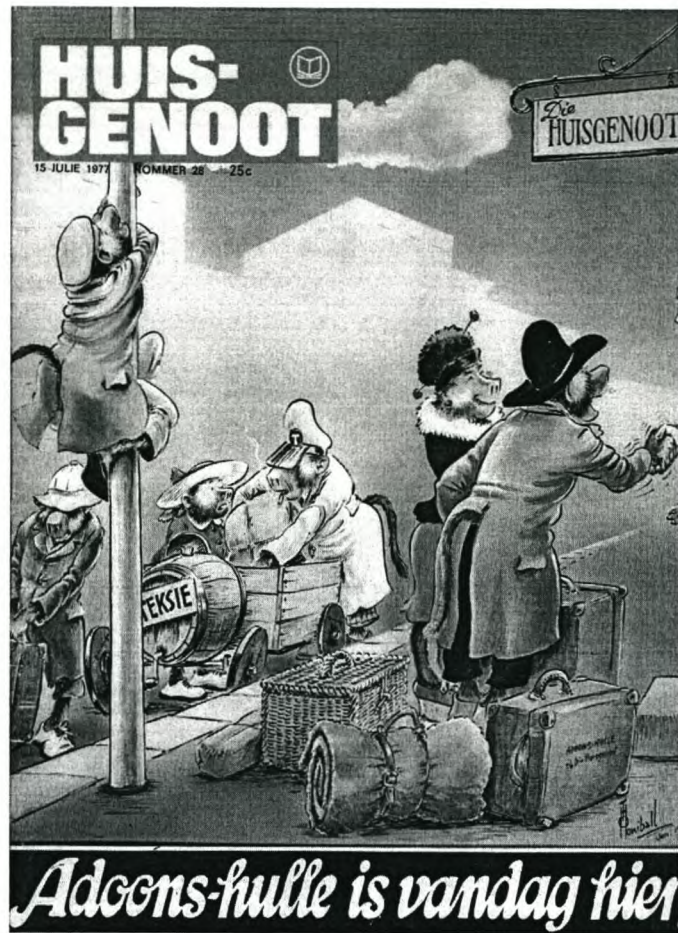


Die reeks se gewildheid word geïllustreer deur die feit dat die karakters op hierdie tydskrif se voorblad verskyn het (sien figuur 224) en die talle sosiale spotprente in monochroom én volkleur wat Honiball van sy bobbejaankarakters geskep het. Die meeste persoonlike versoeke wat die publiek aan hom gerig het, was vir bobbejaanspotprente wat steeds in talle huise pryk – in die verskillende versamelings van Honiball se werk is talle voorbeelde van briefwisseling hieroor tussen hom en sy leserspubliek. Sy vrou, Essie, het gewoonlik sy korrespondensie behartig, soos die totstandkoming van die verskillende Honiball versamelings getuig (sien hoofstuk 7).

In 'n koerantartikel oor die moontlike bemarking van bobbejaanvleis wat in 1999 verskyn het, word genoem dat 'n hele geslag grootgeword het met *Adoons-hulle* en dat dit vir diesulkes ondenkbaar is dat 'n mens bobbejaanvleis kan eet. 'n Groot volkleurtekening van skoolhoof Purgasie verskyn langs die hoofopskrif wat lui: *Woede oor Adoons se kind op spyskaart* (De Kock 1999:5). Hoewel die skrywer van die artikel verkeerdelik vir Purgasie as Kaas Windvogel aansien, is dit insiggewend dat Honiball se karakters nege jaar ná sy dood steeds met bobbejane geassosieer word en aangewend word om die publieke mening te weerspieël. Spotprenttekenaars soos Charl Marais het hierdie geleentheid benut om kommentaar te lewer deur middel van pikturale satire (sien figuur 225).

*Adoons-hulle* het ook in *Landbouweekblad* verskyn vanaf 3 September 1982 (Du Toit 1998:78; *Landbouweekblad* 27/8/1982:11) tot 3 Augustus 1990 (*Landbouweekblad* 3/8/1990:193) Hierdie stories is heruitgawes van die reeks wat in *Die Huisgenoot* verskyn het en ook op daardie tydstip in ses boeke deur Nasionale Pers uitgegee is. Die strokies wat in bogenoemde tydskrifte gepubliseer is, is vanaf 1949 tot 1986 in altesaam tien bundels uitgegee. Die drie uitgawes deur Tafelberg-Uitgewers (1977) staan bekend as *keurbundels* of *luukse uitgawes*. Die laaste uitgawe deur TO Honiball-Promosies (1986) noem Honiball die *hersiene uitgawe* (Du Toit 1998:78).





*Figuur 224: Adoons-hulle verskyn op Die Huisgenoot se voorblad  
(Die Huisgenoot 15/7/1977:voorblad)*



*Figuur 225: Charl Marais lewer kommentaar op die verkoop van  
bobbekaanvleis  
(Die Volksblad 20/5/1999:8)*



### 6.6.2.2 Ander media

Soos genoem, is *Oom Kaspas* en *Jakkals en Wolf* in ander media opgeneem. Dieselfde het met *Adoons-hulle* gebeur. Honiball se strokies het dus 'n patroon gevolg wat deur talle ander suksesvolle strokies sedert die vroeë geskiedenis van die genre daargestel is (Sabin ea 1993:210).

In 1977 is die drie keurbundels deur Tafelberg-Uitgewers verwerk en oor die televisie uitgesaai as 'n marionettereeks (Steyn 1989:21). Die marionette kon wel beweeg, maar nie so oordadig soos die strokieskarakters nie en Honiball se uitdrukkingsvolle gesigte kon nie deur die poppe nageboots word nie (sien figuur 226a). Gevolglik beweer Honiball dat die poppe nie die karakters se persoonlikhede bevredigend uitbeeld nie (Schoonraad & Schoonraad 1989:166; Steyn 1989:21). Veral om laasgenoemde rede was Honiball traag om toestemming te gee vir hierdie aanpassing van sy werk (mev EM Honiball 2000:onderhoud).

Honiball was ook gekant daarteen dat die marionettereeks vir kinders bedoel is, terwyl sy strokiesreeks vir volwassenes geskep is (*Die Transvaler* 13/2/1978:11; Viljoen 1974:6). Na jare se onderhandelinge tussen Honiball en die marionette-meester Les Subkleve, het *Adoons-hulle* uiteindelik op 2 Augustus 1977 op die televisie verskyn (sien figuur 226b). Die verwerking van die bestaande strokiesreekse vir televisie is deur die skrywer Chris Barnard behartig (Edeling 1977:34). Dié reeks was oor die algemeen gewild (*Die Burger* 3/8/1977:2; mev EM Honiball 2000:onderhoud). 'n Langspeelplaat met verhale van *Adoons-hulle* is in 1977 uitgereik. Soos in die geval van die *Oom Kaspas*- en *Jakkals en Wolf*-stories wat op langspeelplate uitgereik is, is die stories op hierdie uitreiking vertel deur Dana Niehaus (*MFP Produksies* 1977). Volgens Danie Roux het Honiball ook 'n kort animasie-rolprent van *Adoons-hulle* gemaak op 8-millimeter film, maar hierdie film het verlore geraak (MS EHV Brief: Roux c1990).

In 2002 is begin om *Adoons-hulle* op CD-Rom te plaas as deel van 'n opvoedkundige pakket wat geskep is as 'n hulpmiddel om Afrikaans as tweedetaal te onderrig (sien figuur 227). 'n Aantal episodes uit *Adoons-hulle van die Magaliesberg* is in digitale vorm op 'n

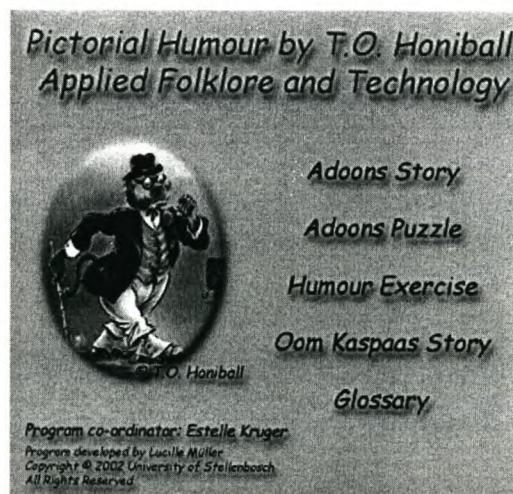




*Figuur 226a: Subkleve en 'n Adoons-marionet  
(Esterhuisen 1977:12)*



*Figuur 226b: Fred Mouton se voorstelling van Honiball en marionette  
(Die Burger 28/7/1977:2)*



*Figuur 227: 'n Opvoedkundige program op CD ROM  
(Omslag van CD)*



laserskyf en die rekenaarprogram WebCT beskikbaar gestel, tesame met 'n klankbaan. Die verteller Dana Niehaus se stem is van die vermelde langspeelplaat oorgedra, terwyl die prente ingekleur is deur middel van rekenaartegniese (mev E Kruger 2002:onderhoud). Die verhaal van die Adoons-gesin se terugkeer van hul berugte vakansie by Oupa Wolf se Uilkraal (*Adoons-hulle* 1949:3-5; *J&W no7* 1961:9) word sodoende op 'n lewendige en kleurvolle wyse oudio-visueel aangebied deur middel van verskeie kommunikatiewe aktiwiteite. Studente en skoliere kan die teks ook lees, soos dit oorspronklik deur Honiball in die onderskeie panele ingesluit is.

### 6.6.3. Narratief

Soos genoem, behels strokies die samevoeging van woord en beeld om inligting (ook stories) oor te dra op 'n wyse wat uniek is aan die genre. Honiball het met hierdie laaste reeks van hom oor ongeveer 'n dekade van strokieservaring beskik. Komposisie, lig/donker kontras (sien figure 228 & 245d), karakterisering deur middel van lyftaal en gesigsuitdrukking word in *Adoons-hulle* byeengebring in stilistiese harmonie wat slegs versteur word deur die lang byskrifte wat die verhaalt tempo vertraag – Badenhorst beweer dat dit ideaal is om woord- en prentteks so naby as moontlik aan mekaar binne 'n betrokke paneel te plaas, sodat die woorde gouer gedekodeer kan word (1997:47). Sodoende kan die leser die totale inhoud van elke paneel vinniger inneem en word die leestempo nie vertraag nie. Carrier beweer eweneens dat sodanige vertraging vermy behoort te word (2000:99), terwyl Glubok beklemtoon dat strokies vinnig en maklik verstaan moet word, sodat die leesproses vinnig kan geskied (1979:7).

Honiball wissel die gebruik van paneelomlynings af deur dit in verskillende vorms aan te wend óf weg te laat (Lohann 1967:306). Hy implementeer hierdie tegniek egter nie doeltreffend genoeg nie, want hy gebruik dit slegs om afwisseling te verskaf, eerder as om gemoedstemming te skep en sodoende die leser te betrek. Nogtans is die gebruik daarvan 'n verbetering indien *Adoons-hulle* met sy vroeëre strokies vergelyk word.

Die gesigspunte vanwaar die leser die tonele sien word gewoonlik subtiel gewissel, sodat kontinuïteit nie versteur word nie, terwyl die tonele steeds interessant aangebied word.





**Figuur 228: 'n Doeltreffende voorstelling van lig/donker kontras**  
(Landbouweekblad 30/5/1986:III)



**Figuur 229: Perspektief en afstand word realisties voorgestel**  
(AH boer vorentoe 1977:gp)



Soos in die geval van rolprent- of televisietonele kry die leser as *toeskouer* die gevoel van *daar wees*, maar tog kan hy/sy die tonele vanuit verskillende hoeke waarneem, wat dit meer driedimensioneel laat voorkom (sien figuur 229). Indien die panele slegs vanuit een hoek geteken word, word 'n eentonige effek geskep (sien figuur 230), terwyl 'n oordrewe verskuiwing van perspektief verwarrend is vir die lesers wat nie vertrou is met strokiestegnieke nie (sien figuur 231).

Eisner beweer dat tonele wat uit ooghoogte waargeneem word realisme versterk. *Lugskote* oriënteer lesers ten opsigte van ruimtelike plasing, terwyl *nabyskote* gebruik word om karakters se emosies uit te beeld, aangesien intimiteit daardeur verkry word (Eisner 1995:93,119). Dieselfde tegnieke word gebruik in die geval van die filmgenres (Badenhorst 1997:43; Sabin ea 1993:6) soos televisieprogramme. Honiball se besorgdheid oor die uitdrukingsvolheid of nie van Subkleve se marionette is dus verstaanbaar.

Honiball se eerste bobbejaankarakters het neuse soos honde gehad (sien figure 232a, 237a & b), wat, nadat lesers hom daarop gewys het dat bobbejane se neuse nie ronde puntjies het nie, verander is na meer vierkantige snoete (*Byvoegsel by die Die Burger* 26/2/1977:2). Met hierdie aanpassing na groter realisme deur Honiball het hy nog 'n stap weg beweeg van die sogenaamde Disney-invloed wat aanvanklik in sy dierekarakters voorgekom het. Dit is duidelik dat sy tekenegniek mettertyd verbeter het, asook 'n strewe na groter realisme getoon het.

Vertelling is een van die basiese eienskappe van die strokiesprent. Hierdie vertelling kan verbaal of nie-verbaal wees (Badenhorst 1997:41), aangesien beeldteks en woordteks saamwerk om die verhaal te vertel, maar woorde dikwels afwesig is. In laasgenoemde geval kan die handelinge, gesigsuitdrukings en lyftaal aan die leser vertel wat in die betrokke panele gebeur. In Honiball se geval oorheers die beeldteks nie, want dit word nie alleen gebruik nie. In die meeste gevalle sal die leser nie die verhaal kan volg sonder die verduidelikende woordteks nie. Die enigste uitsondering is *Kalie Skietebok*, waar Honiball soms net van beelde gebruik gemaak het. *Kalie Skietebok* is situasiekomedie wat binne die bestek van hoogstens ses panele vertel is en nie langer verhale, soos dikwels in *Adoons-hulle* voorkom nie. Wanneer Honiball wil uitbeeld hoe Kaas deur sy betersweterige





*Figuur 230: Die gebruik van 'n enkele gesigspunt (vanaf die tweede paneel) skep 'n eentonige effek  
(Rapport 15/9/2002:16)*



*Figuur 231: Verandering in gesigspunte kan verwarrend wees vir die lesers  
(Moench ea 1994:13)*





*Figuur 232a: Honiball se karikatuur van Kaas Windvogel  
(AH no1 1949:21)*



*Figuur 232b: 'n Karikatuur van die ware Windvogel  
(NALN ongenommerde knipsel)*



inmenging probleme veroorsaak, strek sodanige uitbeelding oor minstens twee episodes (sien figuur 236b).

#### 6.6.4 Humor

Behalwe vir situasies of stories wat Honiball óf self beleef óf by ander gehoor het, het sy karakters ook in bekende grappe en fiktiewe anekdotes *opgetree* (Hugo 1986:30). Figuur 233 is 'n voorbeeld van 'n welbekende situasiegrap waarin Kaas Windvogel 'n rol gekry het. Aangesien Kaas so betersweterig dog onbeholpe is, pas dié rol in sy karakterprofiel. Wortley beweer dat humor vir die jare 1946 tot 1989 wegbeweeg het van *konkrete-ervarings-uit-die-lewe tot die abstrakte grap-ter-wille-van-die-grap* (1992:51). Die meeste van *Oom Kaspaas* en *Jakkals en Wolf* se stories pas in by hierdie beskrywing, hoewel eersgenoemde reeks teen 1957 reeds gestaak is en deels buite die gegewe periode val.

*Adoons-hulle* val wel binne die genoemde periode, maar die oorgrote meerderheid van die stories is juis gebaseer op werklike situasies en persone. *Adoons-hulle* is hoofsaaklik op die werklikheid gebaseer en daarom is dit satiries van aard. Wortley identifiseer *Jakkals en Wolf* en *Adoons-hulle* as voorbeelde van *denkbeeldige grapkarakters* van die 1946 tot 1989-periode, maar dui nie aan of sy hulle verteenwoordigend van haar model beskou nie.

Volgens Booyens is *Adoons-hulle allemanslektuur*, hoewel slegs volwassenes sosiale gebruike daarin kan identifiseer. Hy beweer dat wanneer die lesers vir die bobbejaankarakters lag, lag hulle in werklikheid vir die mense wat in die bobbejane *afgespeel* word (prof B Booyens 1999:onderhoud). FEJ Malherbe beweer dat die belaglikmaking van 'n abstrakte ding soos 'n ideologie of 'n volksgeloof 'n bron van humor kan wees (1953:7).

Honiball het nie bogenoemde onderwerpe as sodanig afgekraak nie, maar eerder die optrede van individue binne die betrokke bestel bespotlik gemaak. Die feit dat kontraste in gedrag en teenspraak, eerder as fisiese ongerymdhede in *Adoons-hulle* voorkom, is 'n aanduiding dat die reeks vir volwassenes bedoel is en nie vir kinders nie. Nogtans is die menslike trekke wat in die bobbejaankarakters merkbaar is, vir oud en jonk komies. Beide



# ADOONS-HULLE deur Honiball



**K**aas Windvogel wys die bobbejaan hier langs hom hoe hy die emmer moet optrek en terwyl die „ouwe daar boven“ die emmer vol bakstene pak en hulle hier onder vashou, wys hy hom ook hoe jy die tou 'n slag om jou hand moet



gee dat hy nie gly nie ... Sô! Die bobbejaan verstaan, maar om reg te kan vat, moet hy eers op sy handskoene spoeë. Maar dit moes hy nie gedoen het nie! Die emmer is te swaar vir één bobbejaan, en Kaas, met die tou nog om sy



hand, skiet in die lug op terwyl die emmer van bo kom. Die katrol skree eintlik soos hy loop. Halfpad skuur die twee by mekaar verby - dis nou die emmer stene en Kaas Windvogel. Behalwe met die stene, kom die emmer nou nog



met stukke klere, nerwe en bobbejaanhare ook grond toe. Daar bo sou die Doktor bepaald laat los en grond toe geval het, was dit nie dat sy vingers in die katrol vasgedraai geraak het nie! Onder stamp die emmer op die grond en dop



om, sodat al die bakstene op die grond uitval. Kaas is nou weer swaarder as die leë emmer en beweeg blitsvinnig grond toe. Halfpad is dit weer sô - hy en die emmer skraap weer by mekaar verby! Kaas val dat die stof eintlik so



staan op die hoop bakstene wat die emmer flus daar afgelaai het. Nou los hy die tou. Die emmer maak sy draai daar bo en val met oorverdowende lawaai op Kaas en die stene onder. „Daar ligt de efficiency expert!“

*Fgiuur 233: Kaas vertolk die hoofrol in 'n bekende grap  
(Landbouweekblad 6/5/1983:III)*



kind en volwassene lag vir Kaas Windvogel met sy klompe, *cheesecutter*-hoed, *corn-cob* pyp en rottang-wandelstok (sien figuur 232a), want behalwe vir die uitheemsheid van die artikels, is dit belaglik dat 'n bobbejaan 'n hoed en wandelstok nodig. Mense wat bekend is met bobbejane weet dat hulle aangepas is vir die fel klimaat en ruwe terrein waarin hulle woon. Die *cheesecutter*-benaming herinner ook aan die naam *Kaas* en dat hy 'n Nederlander is.

Wanneer vir 'n artikel soos 'n pyp gelag word, word daar ook gelag vir almal wat rook, want die feit dat 'n bobbejaan rook, maak dié gewoonte per se ook belaglik. Malherbe beweer dat die lag vir die dier oorgedra word na lag vir mense wat dieselfde klere dra of gewoonte het (1953:8). Honiball spot ook met die soms oordrewe waardigheid van burgemeesters as hy vir Kaas, die burgemeester van Magaliesberg met 'n dik ketting om sy nek teken en hom *jor wirship* noem (*AH no5* gd:gp), ook wanneer hy die stadsraadslede met togas teken wat van goingsakke gemaak is (*Die Huisgenoot* 19/10/1987:104).

Prof Felix Lategan beweer dat Honiball sy humor universeel maak met die bobbejane van *Adoons-hulle* vir alle mense en volkere, maar dat sy bobbejane *boerbobbejane* is, *nie anderland se ape nie* (MS EHV Brief: Lategan 19/5/1977). Hoewel Honiball se kenmerkende *slapstick* asook humoristiese taalgebruik algemeen in die reeks voorkom, is die satiriese elemente van *Adoons-hulle* oorheersend.

#### 6.6.5 Satire

Satire bevat nie noodwendig humor nie, maar in Honiball se geval is sy spot goedig en dus humoristies. *Adoons-hulle* word allerweë bestempel as satire, oftewel as 'n strokiesreeks met 'n sterk satiriese inslag (Goosen 1985:13; Lategan 1985:58). In hierdie opsig kan dié reeks met ander satiriese reekse vergelyk word om sodoende Honiball se weergawe van satire in perspektief te plaas. Daar kan aanvaar word dat sekere universele kenmerke van satiriese strokiesreekse daarin waarneembaar sal wees. Nogtans word dié reeks beskryf as *tipies Afrikaans* (Bosman 1940:ii; Lategan 1985:47).



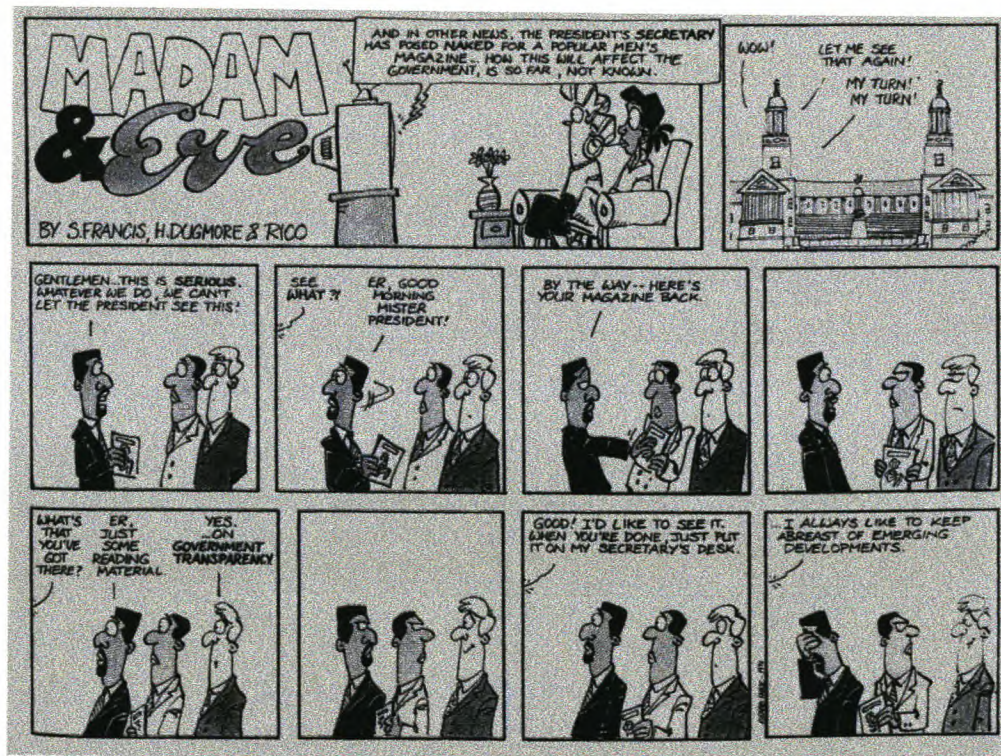
Talle Suid-Afrikaanse strokiesreekse is oorwegend satiries, soos Francis, Dugmore en Schacherl se *Madam & Eve* (Van Bosch 1997:8), Keith en Lorna Stevens se reekse soos *Ben, Babsie en familie* (Kruger 2001:2), en *Flip Foster* (sien figuur 234). *Madam & Eve* lewer skerp kritiek op die Suid-Afrikaanse samelewing in die algemeen en is ook 'n gesinstrokke soos *Adoons-hulle*, maar dit speel af in die hedendaagse Suid-Afrika en is daarom meer modern as Honiball se reekse. Die Stevense se reeks is 'n tydgenoot van *Adoons-hulle*, maar soos *Madam & Eve* word diere nie as *draers* van satire gebruik nie. Wim Bosman se genoemde dierereekse handel nie oor gesinne nie en is ook nie tydgenote van *Adoons-hulle* nie. Bosman se reekse is grapstrokies (*gag strips*) met kort, minimalistiese toneeluitbeeldings waarin diere pittige sêgoed uiter, maar origens soos diere lyk en optree (sien figuur 93).

Indien Honiball se kreatiewe persoonlikheid in ag geneem word, is dit verstaanbaar dat sy kuns uiteindelik 'n meer satiriese kleur sou kry. FP Groenewald beweer dat hierdie tipe persoonlikheid skeptisisme eerder as goedgeelowige aanvaarding van norme en waardes huldig. Sulke mense kan hulle losmaak van konvensionele aanvaarding en beskouing, dieperliggende permutasies insien en vrae stel van wat mag wees in teenstelling van wat altyd was (Groenewald 1970:153-155).

As kreatiewe persoon is Honiball daartoe gedryf om te skep, sodat hy iewers inspirasie moes vind. Hoewel *Oom Kaspas* en *Jakkals en Wolf* ook tipiese Afrikaanse kenmerke het, is dit hoofsaaklik 'n eenvoudige tipe humor (meestal *slapstick*) tesame met humoristiese taalgebruik. Met *Adoons-hulle* het Honiball 'n ekstra element bygevoeg, naamlik 'n kritiese ontleding van sosiale strukture. Hoewel satiriese elemente veral in die laaste *Jakkals en Wolf*-stories waarneembaar is, is die gemeenskap in sy geheel by *Adoons-hulle* die spesifieke voedingsbron van Honiball se humor. Daniels beweer strokies is 'n *kamma-spieël wat wys hoe ons lyk, oordrewe, maar steeds herkenbaar* (Daniels 1995:19).

Malherbe verklaar dat *suiwer* satire neerhalend is, maar *as waardering en simpatie die bespotting vergesel, kry ons die satiriese humor* (1953:14). Hy bestempel die skrywer O'Kulis as 'n ware humoris, al was hy 'n Calvinis, want hoewel hy die *middels van satire* gebruik het, naamlik geestigheid, ironiese wendinge, uitweidings ensovoorts, was sy satire





**Figuur 234:** Madam & Eve is 'n goeie voorbeeld van 'n satiriese strokie (Francis ea 1997b:61)



so grappig dat die *skerpte van sy steek verminder is* (1953:15). Honiball se satire kan in dieselfde lig gesien word. Rheeder beweer dat die strokies van Kannemeyer en medewerkers in *Bitterkomix* 'n berekende aanval op [...] spesifiek die Afrikanerdom is (2000:gp). Honiball het nie sy volk probeer aanval of afkraak nie.

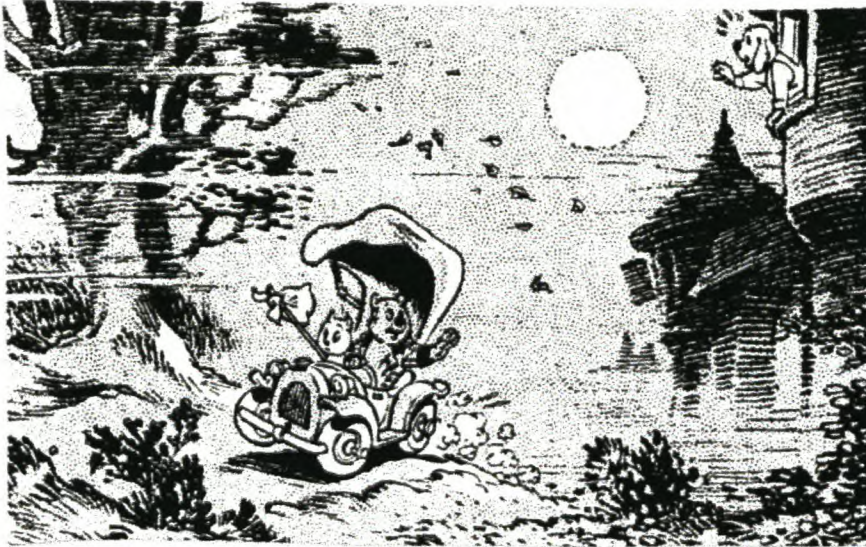
Twee reekse wat wel dierereekse is, tydgenootlik aan *Adoons-hulle* is en as satiries bestempel word, is die Nederlandse reeks *De heer Bommel* en die Amerikaanse reeks *Pogo*. Hierdie buitelandse reekse word bespreek om internasionale ooreenkomste in die toepassing van satire uit te lig

#### 6.6.5.1 Vergelyking met *Bommel*

Marten Toonder (gebore 1912) het hierdie reeks in 1938 geskep om deur middel van 'n aantal dierekarakters kommentaar te lewer op sy samelewing. Soos Honiball het hy 'n denkbeeldige samelewing geskep – terwyl Honiball se bobbejane veronderstel was om in die Magaliesberge te woon, woon Toonder se bere, honde, katte en so meer in Rommeldam (sien figuur 235a). Die fiktiewe Rommeldam is ook 'n plattelandse plek waar Bommel die beer en sy mede-karakters in relatiewe vrede leef. Toonder skets die lewe van stedelinge as kontrasterend hiermee, want volgens hom is stede plekke waar menslike verderf hoogty vier (Godthelp 1975:25-26). Honiball se Magaliesbergers is ook kwesbaar vir die geslepenheid van buitelanders, soos 'n bedriëf wat hulle oortuig dat hy honde kan leer praat (*AH no6* 1961:gp).

*Adoons-hulle* is 'n dierestrokie waarin geen mensekarakters voorkom nie – die bobbejane verteenwoordig immers die mensdom in 'n soort parallelle wêreld wat die fisiese en kulturele ewebeeld van die Suid-Afrikaanse platteland van Honiball se leeftyd was. Godthelp beweer dat Toonder nie verskillende diersoorte as karakters gekies het omrede hy hulle as metafore wou gebruik nie. Toonder se krokodil tree byvoorbeeld nie soos 'n tipiese krokodil op nie (Godthelp 1975:27), terwyl Walt Kelly van *Pogo*-faam se alligator die dikvelligheid van politici simboliseer (Spurgeon 2000:viii). Toonder se karakters lyk uiterlik soos diere, maar rook, bestuur motor en dra klere soos mense (Godthelp 1975:26). In Honiball se *Jakkals en Wolf* dien sy dierekarakters soms as metafore, soos die muishond





*Figuur 235a: 'n Toneel uit De Heer Bommel vertoon 'n sprokiesagtige milieu  
(Godthelp 1975:28)*



*Figuur 235b: 'n Toneel uit Pogo vertoon verskillende diersoorte as karakters  
(Spurgeon ea 2000:60)*



wat 'n verkeerskonstabel is (*J&W no4* 1949:51) en die bloedhond wat 'n polisiekonstabel is (*J&W no11* 1961:gp).

In die geval van *Adoons-hulle* is daar selde diere soos beeste en skape wat in 'n plattelandse milieu verwag word. Die karakters is gewoonlik uitsluitlik bobbejane en aangesien hulle mense verteenwoordig word geïmpliseer dat al hulle stommiteite eintlik menslik is. Honiball wou mense juis uit die bobbejane se wêreld hou en daarom het hy hulle eenkant in hul eie leefruimte geplaas. Hy verklaar dat hy hulle nie op Tafelberg wou plaas nie, want dis *nie privaat genoeg* nie (Lategan 1985:48). Die geïsoleerdheid van sy fiktiewe gemeenskap herinner ook aan die geografiese en kulturele isolasie van Afrikaanssprekendes in die apartheids-era. Honiball impliseer dat dié afgesonderdheid naïwiteit by sy volksgenote veroorsaak het, terwyl die buitewêreld ook nie die Suid-Afrikaanse samelewing verstaan het nie.

Toonder beweer dat hy sy boodskappe aangaande die swakhede van sy gemeenskap so duidelik as moontlik stel (Godthelp 1975:27), terwyl Honiball op sy beurt beweer dat hy eerder humoristiese verdraaiings van die werklikheid aanbied (mev IM Els 2002:onderhoud; *Die Taalgenoot* 1989:11). Toonder se karakters toon 'n mate van ontwikkeling (Godthelp 1975:21), maar Honiball se bobbejane bly meestal binne hul stereotipes, soos die verwaande Windvogel wat geen teenkating duld nie, ten spyte van sy mislukkings. Bommel en sy maats dra altyd dieselfde klere, ooreenstemmend met die gewone gebruike van strokiesverhale (Godthelp 1975:18). Honiball se karakters verwissel dikwels van kostuum, na aanleiding van die betrokke situasie waarin hy hulle wil uitbeeld. Honiball het waarskynlik afgewyk van dié strokieskonvensie, omdat hy gestreef het na 'n meer realistiese uitbeelding van sy gemeenskap.

Soos Honiball, het Toonder nie van spraak- of praatborrels gebruik gemaak nie, sodat meer inligting deur die tekening self oorgedra kan word. Die spraakborrel verleen boonop 'n visuele dimensie aan die woorde wat daarin vervat is. Sodoende word laasgenoemde konvensie omskep in die mees veranderlike, komplekse en gebruikte sintetiese ikoon, aldus Badenhorst. Spraak- of praatborrels is die geskikste simbole om sintuie en emosies te beskryf. Indien dit met beelde aangewend word, verkry dit 'n unieke trefkrag (Badenhorst



1997:46-47; McCloud 1994:134-135). Honiball en Toonder se werk verloor dus trefkrag, terwyl dit ook as verouderd voorkom. Die verhale van Bommel het in 1954 in *Die Huisgenoot* verskyn onder die titel *Kerneels die kat* (Badenhorst 1997:30). Hoewel Toonder se strokies in verskeie Europese lande gepubliseer is, het dit nie inslag gevind in Suid-Afrika nie.

#### 6.6.5.2 Vergelyking met *Pogo*

Soos genoem is *Pogo*, wat in 1943 deur Walt Kelly (1913-1973) geskep is en tot 1975 verskyn het, ook 'n dierestrokie wat as 'n satiriese uitbeelding van 'n spesifieke samelewing beskou word. Waar Honiball se reeks die Afrikaanse kultuur weerspieël en Toonder s'n dié van die Nederlande, lewer Kelly kommentaar op veral die Amerikaanse gemeenskap van Georgia, VSA. Pogo die buidelrot (*possum*) en sy mede-karakters woon ook op die platteland (sien figuur 235b). Kelly se karakters is 'n verskeidenheid diere wat inwoners is van 'n fiktiewe moeras genaamd Okefenokee (Glubok 1979:46; Horn ea 1976:559; Perry & Aldridge 1975:gp).

Die karakters is sodanig vermenslik dat hulle geensins optree soos diere nie – die reier wend geen poging aan om 'n padda te eet nie, terwyl 'n slang en 'n muis vriende is (Spurgeon ea 2000:5). Kelly is 'n meester om lyftaal en gesigsuitdrukings ekspressief uit te beeld (Spurgeon ea 2000:2), soos ook die geval is met Toonder en Honiball.

Kelly het graag kommentaar gelewer op kontemporêre aangeleenthede (Spurgeon ea 2000:5,41). Die Amerikaanse senator Joe McCarthy se veldtog teen kommunistiese bedrywighede gedurende die vyftigerjare is 'n voorbeeld daarvan (Perry & Aldridge 1975:gp). As vooraanstaande lid van 'n Amerikaanse strokiesgilde is Kelly gelas om getuienis te lewer teenoor 'n senaatskomitee aangaande die beweerde subversiewe elemente wat in strokies voorkom. By hierdie geleentheid het hy sy skerpsinnigheid en sin vir ironie bewys deur die betrokke politici by wyse van sketse te beledig sonder dat hulle dit besef het (Spurgeon ea 2000:viii).



Die karakters in *Pogo* besig 'n spesifiek-plattelandse omgangstaal wat op 'n intelligente wyse humorskeppend is (Spurgeon ea 2000:1). Honiball se teks is ook humoristies, terwyl Toonder selfs nuwe uitdrukkings tot die Nederlandse taal toegevoeg het. *Pogo* het in strokiesboeke en nuusblaaie verskyn (Horn ea 1976:559) wat mettertyd in versamelings gebundel is (Spurgeon ea 2000:gp), soos die geval is met Honiball se strokiesreeks.

Weens die universaliteit van die humor van Kelly word *Pogo* bestempel as 'n voorbeeld van die hoë kwaliteit wat pikturale kuns kan bereik (Goulart 1990:294; Horn ea 1976:560). Honiball se humor word ook as universeel bestempel (Goosen 1985:13), hoewel dit onakkuraat blyk te wees om te beweer dat sy werk deur mense van alle kultuurgroeperinge verstaan sal word. Die graaf van Chesterfield se stelling dat plaaslike humor nie goed aard in *vreemde grond* nie (Greig 1923:238), is meer toepaslik op Honiball se humor.

Dit is wel duidelik dat *Adoons-hulle* 'n satiriese dierestrokie is. Honiball het humoristiese vermaak verskaf deur doelbewus te spot met algemene menslike swakhede, asook sekere swakhede wat eie is aan Afrikaanssprekendes. Algemene menslike foute soos gierigheid, verwaandheid ensovoorts word dikwels bespot, terwyl die gebruike van die Afrikaanse volk só uitgebeeld word dat die lesers dit as eie aan hulself of mense wat hulle ken, herken (Boam 1964:1; Coetzee 1990:33; Hugo 1986:30).

Honiball se satire is beskryf as *sagmoedig* (Boekkooi 1983:6), in teenstelling met die skerp tipe wat gekenmerk word deur taboe-uitdrukkings en kru taalgebruik (Godthelp 1975:31). Soos Toonder se satire is Honiball se sosiale kommentaar 'n speelse verwringing van die werklikheid. Godthelp beskryf hierdie ligte soort satire as 'n beklemtoning van dinge wat skynbaar werklik is, maar nie regtig is nie (1975:31). Kelly het ook die kuns verstaan om sy skimpe deur middel van allegoriese uitbeeldings te verdoesel (Perry & Aldridge 1975:gp), sodat sy teikenpersone hom nie van naamskending kan aankla nie.

Godthelp voer aan dat daar twee soorte satirici is, naamlik dié wat van mense hou, maar dink dat hulle blind en dwaas is en dié wat die mensdom verag, maar tog sekere individue aankleef. Eersgenoemde groep maak gebruik van humor, ironie en geestige uitdrukkings en stel 'n saak of situasie lagwekkend voor. Laasgenoemde groep wil nie 'n oplossing bied



nie, maar verkies om te straf of selfs te vernietig, aldus Godthelp (1975:32). Honiball se aanslag is beslis dié van die eerste groep, wat deur Godthelp beskryf word as mense wat *met een kritische mentaliteit [...] de maatschappelijke en menselijke ondeugden aan de kaak stelt, gemeten aan een onzichtbare norm, waarbij de auteur zich in hoofzaak bedient van de ironie om zijn doel te bereiken* (1975:34). Honiball se gebruik van ironie is opvallend, soos uitgebeeld word in figure 245a-e.

#### 6.6.6 Karakterisering

Wat *Adoons-hulle* betref is dit opvallend dat al die karakters in die reeks bobbejane is, wat dit van ander dierestrokies onderskei. Tipies van Honiball se dierekarakters, is hulle tot só 'n mate vermenslik dat weinig van hul diere-natuur waarneembaar is. Hulle gesigte toon menslike uitdrukkings en hul lyftaal is eg-menslik. Lohann beweer dat Honiball se dierekarakters soos mense aangetrek is, maar hulle dierlike karaktertrekke volkome behou (1967:304). In die meeste gevalle is dit egter nie só nie - die enigste eg-bobbejaan kenmerk van die vrouekarakters is hul koppe wat soos bobbejane s'n lyk, want hulle sterte word deur hul klere bedek. Keesje se stert is nie sigbaar onder haar klere nie en sy tree in alle opsigte soos 'n mens op (sien figure 236a & b).

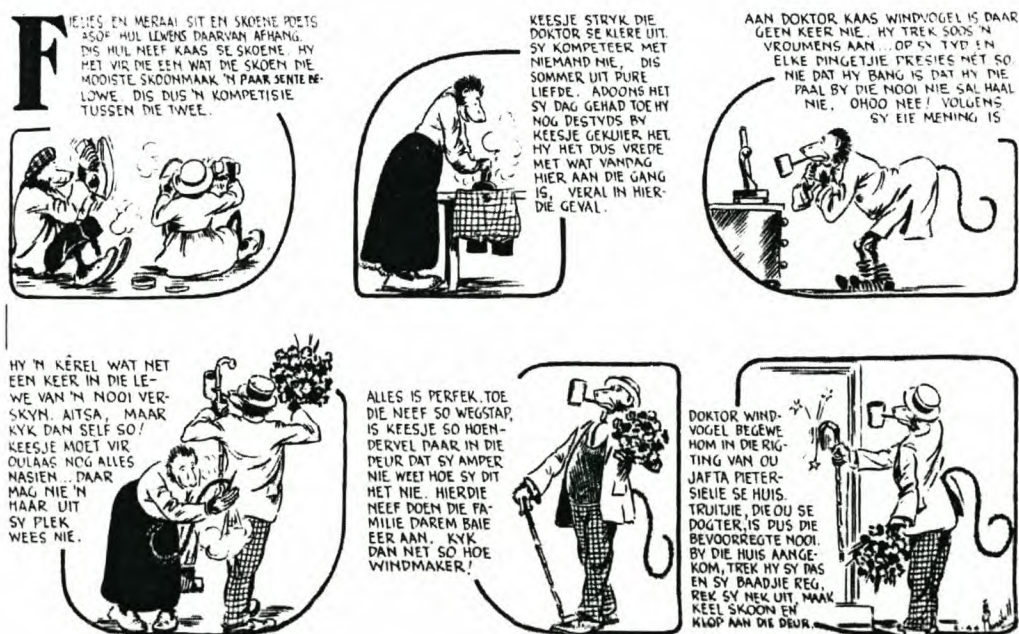
Honiball wil juis beweer dat daar min of geen verskil is tussen mense en bobbejane nie, want bobbejane tree soos mense op. Die implikasie is dus dat die teenoorgestelde ook waar is. Wat die individuele karakters betref, handel hulle deurgaans *binne karakter*, terwyl die leser sy/haar eie interpretasies kan maak. Volgens Charles Schultz, die skepper van *Peanuts*, is dit kenmerkend van strokieskarakters (Twerski 1988:9).

Adoons en Kaas Windvogel is die vernaamste karakters in die reeks en speel meestal die role van protagonis en antagonis. Dit is duidelik dat Adoons 'n simpatieke gevoel by die leser ontlok. Adoons beland in onbenydenswaardige situasies, soos wanneer sy motor breek. Hy word boonop uitgebuit deur die motorhandelaar en werktuigkundige. Die leser kom onder die indruk dat Adoons eintlik Jan Alleman is wat net nie kan wen nie. Hy ly onder sy vrou en haar neef Kaas, want Adoons se belange kom altyd tweede (sien figure 236a & b).





*Figuur 236a: Spottende kommentaar op die motorbedryf  
(AH boer vorentoe 1977:gp)*



*Figuur 236b: Terwyl Adoons swaarkry word Kaas vertroetel  
(AH boer vorentoe 1977:gp)*



Die leser identifiseer met Adoons, omdat hy bloot probeer om in vrede te leef, maar omstandighede is teen hom. Die leser lag wanneer hy in 'n ongemaklike situasie beland, maar omdat daar simpatie vir Adoons is, is ware humor betrokke en nie bloot die komiese sy daarvan nie (Malherbe 1953:8-9). Kinders snap gewoonlik nie satire of ware humor nie, want terwyl 'n element van meegevoel nodig is om die vlak van bona fide humor te betree, benodig satire die tipe begrip wat lewensondervinding meebring. Die volwassene wat kan identifiseer met Adoons omdat hy/sy soortgelyke situasies ervaar het as Adoons, kan lag met simpatie en dus humor ervaar.

Wanneer vir Kaas gelag word, word meestal net plesier ervaar vir sy ongemak, aangesien die leser eerstens nie met hom as buitelanders kan of wil identifiseer nie en tweedens omdat hy, soos Kaspas en Jakkals, self verantwoordelik is vir sy probleme. Cillie beweer dat Afrikaners agterdogtig staan teenoor alles uit die vreemde en dat hulle *die immigrant moeilik aanvaar*. Volgens hom is selfs dr HF Verwoerd soms *die verbrande Hollander* genoem (Cillie 1980:53). Honiball het self vertel dat die Nederlander wat Kaas as karakter geïnspireer het, verwaand was en neergesien het op Afrikaanse mense (Du Toit 1998:49). Die siening wat een groep van 'n ander het, kom dikwels in hul humor tot uiting (Lynch 1926: 77; Veth 1920:5), daarom kan aanvaar word dat Afrikaanse lesers van *Adoons-hulle* maklik vir Kaas in die stereotipe beeld van 'n snobistiese Nederlander sien.

Adoons is nie aanstellerig nie. Hy is juis doodgewoon en daarom eintlik oninteressant. Kaas in 'n windbol wat met sy hoogdrawende spraak, liggaamshouding, kleredrag, gewaande titels en selfversekerdheid, die antiese is van Adoons, die platvloerse bobbejaan. Kaas is 'n verteenwoordiger van die tipiese Nederlander, terwyl Adoons 'n tipiese Afrikaanse *man* is. Malherbe praat van die *naïweteit* [sic] van [die] *armblanke, die eenvoudige boer, die dorpsfigure, die plaasvolk*. Aangesien Honiball *Adoons-hulle* in 1948 geskep het, die meeste van sy lesers identifiseer met die tipes karakters en situasies.

*Adoons-hulle* het die tydsges van daardie periode weerspieël met die eenvoudige kleredrag en so meer. Kaas daarenteen, is afkomstig uit Europa. Die Afrikaanse leser het Europeërs ervaar as mense wat uit 'n verheve kulturele en ekonomiese milieu na 'n meer agterlike



Suid-Afrika kom. Die Afrikaanse leser sou dus antagonisties staan teenoor Kaas wat op Adoons en sy *mense* neersien. Volgens Wypkema het daar reeds tydens die negentiende eeu 'n verwydering tussen Nederlanders en hul Suid-Afrikaanse verwante begin ontstaan weens die ter plaatse angliseringspolitiek deur die Britse owerheid. Baie Afrikaanssprekendes se kennis van Engels was dus ook beter as dié van Nederlands. Die Afrikaanse taalstryd het ook nie byval gevind in Nederland nie en daar het gevolglik 'n verdere verwydering tussen Afrikaans- en Nederlandssprekendes plaasgevind (Wypkema 1945:115, 119). Hierdie verhouding blyk onveranderd te wees tydens Honiball se leeftyd. Wanneer Honiball se lesers vir Kaas lag, lag hulle vir *Hollanders* in die algemeen en voel sodoende ietwat superieur teenoor hulle. Kaas, as verteenwoordiger van laasgenoemde groep, is immers bespotlik.

Honiball het vertel dat 'n Nederlander genaamd Toussaint van't Hove by Nasionale Pers gewerk het en almal daar geïrriteer het met sy hoogdrawendheid en beterweterigheid (sien figure 233 & 242c). Die idee van 'n grootpratende Nederlander is sodoende gebore (De Bruin 1980:6: *Radio & TV-dagboek* 17/11/1980:22). Honiball het Nederlandssprekende kollegas gevra om Kaas se dialoog te vertaal in Nederlands, sodat dit outentiek voorgekom het (Schoonraad & Schoonraad 1989:167).

Kaas se naam is 'n sinspeling op die Nederlandse naam Kees, wat soos Adoons in Afrikaans met bobbejane vereenselwig word. Kaas Windvogel is egter nie enige bobbejaan nie, hy is 'n Nederlandse bobbejaan en daarom is hy Kaas (*Kaaskop*), wat weer eens 'n sinspeling is, dié keer op die bekendste produk van Nederland, naamlik kaas. Klaas, wat baie soos Kaas klink, is ook 'n bekende naam vir Afrikaanssprekendes, beide in die volksmond en in Afrikaanse literatuur (dr DP van Zyl 2002:onderhoud). Die taalaktivis CP Hoogenhout (1843-1911) het byvoorbeeld die naam Klaas Waarzegger as skuilnaam gebruik (Kannemeyer 1978:50). In FW Reitz junior (1844-1934) se humoristiese gedig *Klaas Geswind en syn perd* is die hoofkarakter 'n bruin man genaamd Klaas (Opperman 1978:1-3). Hoewel hierdie gedig waarskynlik aan Honiball bekend was, is daar geen aanduiding dat hy daardeur beïnvloed is nie. Die naam Windvogel is ontleen aan dié van 'n bekende bruin man wat in Stellenbosch gewoon het (sien figuur 234b). Honiball het slegs



die naam van die werklike persoon oorgeneem en nie enige van sy eienskappe nie (Du Toit 1998:50).

Volgens Honiball se seun Theo, is Kaas se manewales as burgemeester gebaseer op die optrede van 'n burgemeester van die Strand, ene dr Van Tromp, wat gedreig het om Honiball vir laster aan te kla (mnr TJ Honiball 2000:onderhoud). 'n Ander bron beweer dat die betrokke burgemeester in Somerset-Wes woonagtig was (Meiring 1977:15). Nieteenstaande die onsekerheid oor die dorp waar die inspirerende gebeurtenisse afgespeel het, is daar sekerheid dat Kaas se doen en late in sekere gevalle wel gebaseer is op werklike gebeure (mev EM Honiball onderhoud:2000). Kaas eien homself boonop die titel van doktor (akademies) toe (*AH boer vorentoe* 1977:gp), wat Honiball se siening van titels weerspieël.

Kaas was ook onderwyser en hy het vir talle Afrikaanssprekendes herinner aan die Nederlandse onderwysers wat in die vroeë negentiende eeu nog volop was op die Suid-Afrikaanse platteland. In *Suid-Afrikaanse Panorama* word 'n toneel uitgebeeld waar Kaas een van sy gewese studente ontmoet en dié situasie sinspeel op die respek en vrees wat hierdie onderwysers by hul leerlinge ingeboesem het (Goosen 1985: 12-13). Kaas as immorele karakter kon ook uitgebeeld word as 'n vryer, maar nie die goeie (en getroude) Adoons nie.

Honiball se voorliefde om met gesagsfigure te spot het veral in *Adoons-hulle* uiting gevind (mnr TJ Honiball 1999: onderhoud). Die klaarblyklike byval wat sodanige spottery by die lesers gevind het, is volgens die komediant Leon Schuster te wyte aan die feit dat mense graag vir iemand lag vir wie hulle respek, vrees of eerbied het (Wortley 1992:4). Malherbe beweer dat wanneer gespot word met 'n spesifieke amp, dit ontbloom word as iets waaraan te veel waarde geheg word. Die satirikus vestig die leser se aandag daarop dat hy/sy nie perspektief moet verloor op die feit dat alle dinge proporsioneel inpas in 'n groter geheel nie. Volgens hom wys die satirikus daarop dat '*n belangrikheid ontplof in 'n niks* (Malherbe 1953:7). Honiball beeld dus vir Kaas en sy raadslede uit in *Adoons-hulle no5* waar hulle uitgedos is in goingsakke, maar nogtans dink dat hulle vernaam voorkom (gd:gp).



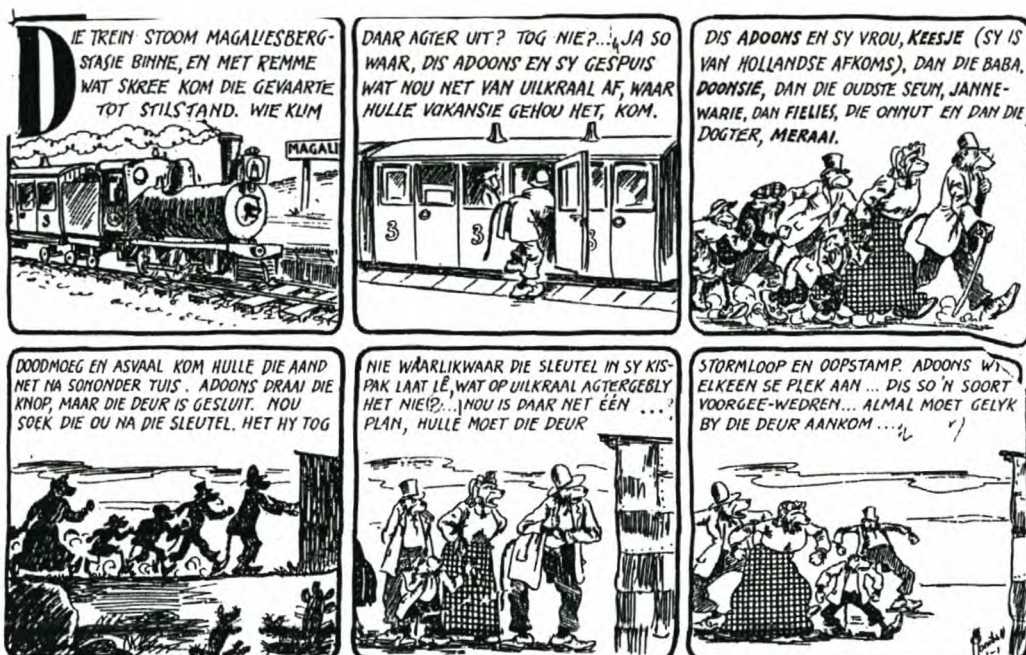
Kaas is 'n tipiese strokieskarakter, omdat hy eendimensioneel is en geen ontwikkeling toon nie (Lohann 1967:301). Hy het geen goeie eienskappe nie en leer nie uit sy foute nie. Nogtans is hy 'n geslaagde karakter, want hy het hewige reaksie by die publiek ontlok. 'n Voorbeeld hiervan is die brief van 'n leser wat pleit dat *Katoo tog asseblief nie met daai aaklige Kaas moet trou nie* (De Bruin 1980:6). Honiball het self verklaar dat Kaas sy suksesvolste karakter is (Louw 1965:17). Taylor beweer dat persoonlikheidsbotsings nodig is om spanning te skep, wat die verhaal interessant maak en lesers se aandag hou (1993:76). Kaas is die oorheersende antagonis in *Adoons-hulle*, want hy bots gedurig met verskillende karakters.

'n Nederlandssprekende leser het kapsie gemaak teen die klaarblyklike bespotting van Nederlanders, maar Honiball het hulle daarop gewys dat hy ook met Afrikaners spot (Fritz 1977:47; Steyn 1989:21). Soos in die geval van Boonzaier se Hoggenheimer wat gewild was weens die stereotipering van Jode, was Honiball se Kaas gewild by Afrikaanse mense omdat laasgenoemde karakter ingepas het by hulle siening van Nederlanders in die algemeen (prof B Booyens onderhoud:1999; dr JC Pretorius 1999:onderhoud). Die tydsgees van die betrokke periode moet ook in ag geneem word wanneer sodanige menings beoordeel word.

Adoons se familie, dikwels *die Adoonse* genoem, bestaan uit Adoons, Keesje, Jannewarie, Fielies, Meraai en Doonsie (sien figure 237a & b). Keesje se naam is duidelik afgelei van *Kees* en die Nederlands-klinkende naam dui ook op haar Nederlandse herkoms, sodat dit sin maak dat Kaas haar neef kan wees. Sy is 'n sorgsame moederfiguur wat intens betrokke is by haar familie, insluitende haar neef Kaas. Haar lojaliteit is oordrewe, sodat sy nie sy foute raaksien nie en Kaas gedy dus onder haar beskerming, tot Adoons se erge nis (sien figuur 249). Vrouekarakters speel dikwels 'n ondergeskikte rol in strokiesreekse (Godthelp 1975:18) en Keesje is geen uitsondering nie, maar dit verhoed haar nie om haar man te manipuleer as sy iets van hom wil hê nie (sien figuur 238).

Fielies is 'n tipiese kwajong. Volgens mnr Theo Honiball is Fielies se karakter geskoei op Honiball se seun Ronnie (mnr TJ Honiball 2000:onderhoud). Fielies verteenwoordig die





Figuur 237a: Die oorspronklike eerste episode van AH  
(AH no1 1977:3)

# Adoons-hulle



Figuur 237b: Die hersiene uitgawe van die eerste episode  
(Die Huisgenoot 12/8/1977:5)





*Figuur 238: Keesje wys water en Adoons grawe die put  
(AH boer vorentoe 1977:gp)*



tipiese Afrikaanse seun van die tydperk waarin *Adoons-hulle* afspeel, naamlik ongeveer die middel van die twintigste eeu. Die ander drie kinders figureer selde in die reeks. Die vernaamste doel van hul bestaan is om Adoons voor te stel as 'n gesinsman.

Eendimensionele karakters, wat gewoonlik nie van name voorsien is nie, is *mense* wat in enige samelewing voorkom. Daar is leerkragte soos ou Purgasie en Katoo, koerantverkopers, geregsdienaars, padwerkers, motorhandelaars en -werktuigkundiges, kunstenaars, handelaars en so meer (sien figure 246a-e en 247). Wat hulle tipies Afrikaans maak, is hulle taal, gewoontes, kleredrag en milieu. Dit is duidelik dat Honiball spesiale aandag gee aan gesagsfigure soos skoolmeesters, landdroste, burgemeesters en verkeerskonstabels (mnr TJ Honiball 2000:onderhoud). Adoons, as 'n Afrikaanse Jan Alleman, moet soms onderdrukkende gesagsuitoefening aanvaar, maar nie altyd sonder opstandigheid nie. Honiball het ook *nie-blanke* karakters soos die Indiër Banana Semmie en die bruin man Worries in sy rolverdeling ingesluit, om die reeks 'n tipies (inklusiewe) Suid-Afrikaanse karakter te gee (*AH TOH Prom* 1986:gp; *Die Huisgenoot* 15/1/1971:87).

#### 6.6.7 Milieu

Honiball spreek nie die negatiewe aspekte van verstedeliking aan nie; hy verkies om nostalgiese verwysings daarna te maak deurdat sy karakters (byvoorbeeld Jakkals en Wolf) verklaar dat hulle die platteland verkies (*J&W no 2* 1945:25). Die realiteit blyk dat verstedeliking onvermydelik is - Malherbe spreek byvoorbeeld die mening uit dat verstedeliking plaaskultuur vervang het (1953:11). Honiball se karakters hoef egter nie aan te pas nie omdat hy hulle in isolasie hou en sodoende ontduik hulle die onaangenaamhede van die stad. Honiball het homself ook periodiek van die werklikheid afgesluit wanneer die druk van werk en finansiële probleme vir hom te erg geword het. Ná sy aftrede het hy self op die platteland gaan woon om weg te kom van die stad se gewoel (mev EM Honiball 2000:onderhoud).

Soos genoem, wou Honiball aanvanklik sy bobbejaan-karakters op Tafelberg laat woon, maar het daarteen besluit aangesien dié plasing volgens hom nie privaat genoeg was nie. Hy het nie die werklike omgewing van die Magaliesberg-streek geken nie, want hy het dit



in 1965 vir die eerste keer besoek, toe *Adoons-hulle* reeds sewentien jaar bestaan het (MS EHV Brief: TO Honiball gd; Lategan 1985:50). Honiball het dus die Magaliesberg-omgewing uitgebeeld soos die tipiese platteland wat hy en sy lesers ken (sien figure 239a & b). Om die insluiting van 'n Nederlandse bobbejaan te regverdig, het hy verklaar dat Kaas uit 'n dieretuin ontsnap het, want in Nederland is nie berge (of bobbejane) nie (*Die Burger* 1/2/1974:8; *Die Transvaler* 17/11/1979:3). Kaas se ma woon egter in 'n huis en 'n vriend van haar werk in New York in 'n kantoor. Die Amerikaanse bobbejaan besoek ook die bobbejaan-ekwivalent van die Verenigde Volke Organisasie (sien figuur 240). Honiball noem ook weer die polisieersant *kaptein* (sien figuur 246c) en verskillende karakters staan bekend as *ou Sekelstert* (*AH boer vorentoe* 1977:gp). Oor die algemeen is daar egter min teenstrydighede in *Adoons-hulle*.

Malherbe beweer dat die Afrikaner van die platteland nie kleinburgerlik was nie, terwyl kleinburgerlikheid tipies van die Europeër was (1953:13). Die feit dat Kaas hom so maklik opdring aan die Magaliesbergers suggereer dat laasgenoemdes naïef is, maar tog vatbaar is vir snobisme. Hulle is beïndruk met titels soos *doktor* en die verneme houding en spreekwyse van Kaas, wat hul gebrek aan kennis uitbuit en 'n klein koninkrykie vir homself skep (*AH no6* 1961:gp).

## 6.6.8 Voorbeelde van kultuurhistoriese temas

### 6.6.8.1 Stoflike kultuur

In *Oom Kaspaas* het talle *patente* verskyn en in *Adoons-hulle* verteenwoordig die groot verskeidenheid motors (wat eintlik kiskarre is) Honiball se voorliefde vir selfgemaakte apparatuur. Ander voertuie, soos vliegtuie, stoomtreine en motorfietse word met 'n wisselende mate van realisme voorgestel (sien figure 241a-c), maar sedert Dokter Boggom Bobbejaan se selfontwerpte motor in *Jakkals en Wolf* verskyn het, is Honiball se (getekende) motors van kisplanke, vaatjies, waskomme ensovoorts aanmekaar gesit. Soos hy verduidelik het, het die dokter nie die sogenaamde nuwerwetse motors vertrou nie en daarom sy eie ryding gebou. Honiball het daarmee te kenne gegee dat motors oor die algemeen nie besonder betroubaar is nie en waarskynlik veel beter ontwerp kan word, selfs





*Figuur 239a: 'n Voorstelling van 'n klipkoppie  
(AH boer vorentoe 1977:gp)*



*Fgiuur 239b: 'n Voorstelling van 'n grondpad in die Magaliesbergdistrik  
(AH no1 1949:30)*



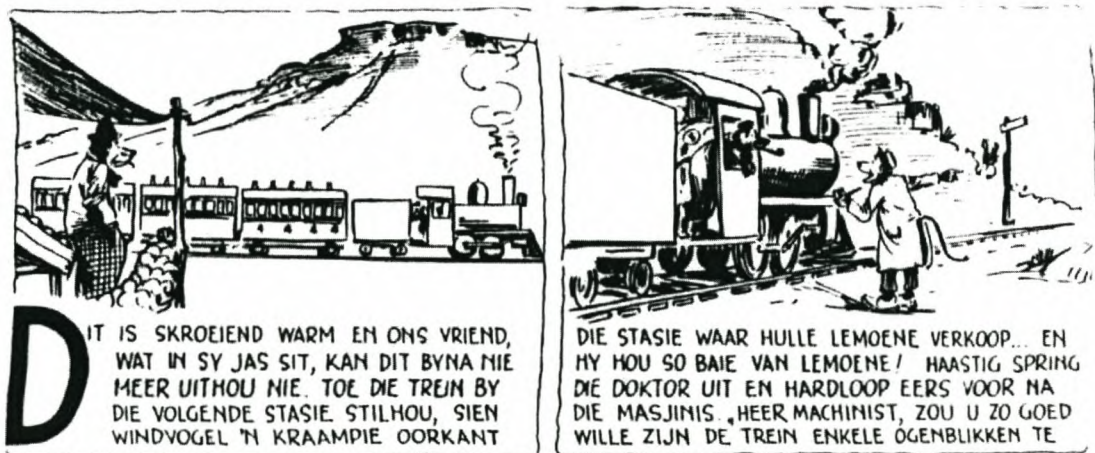


**Figuur 240: Bobbejane regeer die wêreld in Adoons-hulle**  
(AH no6 1961:gp)





*Figuur 241a: 'n Donkiekar  
 (AH no6 1961:gp)*



*Figuur 241b: 'n Stoomtrein  
 (AH boer vorentoe 1977:gp)*



deur 'n bobbejaan. Honiball verklaar dat sy *bobbejaan-motors* altyd uit twee kassies bestaan het wat aan mekaar gespyker is, of 'n paraffienblik, emmer, kartondoos of omgekeerde bad. Hoe eenvoudiger die konstruksie, hoe beter, aldus Honiball (JSGDS 119 1-10 S-U 11/2/19/74).

Honiball se kiskarre is dus 'n satiriese steek na die motorbedryf. Die swak diens wat Adoons ontvang wanneer sy motor onklaar raak en die oneerlikheid van verkoopsmanse is deel van Honiball se kritiek op die motorbedryf. Die keuse van kiskarre per se kan toegeskryf word aan die gewildheid van dié speelgoed gedurende die tydperk wat die reeks ontstaan het. Die meeste Afrikaanse kinders kon karre bou van goedkoop materiaal soos tamatiekissies en enige geskikte wiele wat selfs op ashope bekombaar was. Die artikel in *Die Huisgenoot* (18/11/1977:39) waarin Honiball se sogenaamde Adoonsmobiel beskryf word, dui op die gewildheid van sodanige karre. Meer gesofistikeerde karre is ook ontwerp, wat gewoonlik nabootsings van werklike motors was (sien figuur 241d) en georganiseerde wedrenne is gehou (sien figuur 241e). Die meeste kiskarre was egter eenvoudige ontwerpe soos dié wat in *Adoons-hulle* verskyn.

Honiball se tekeninge van lampe, horlosies, telefone, stofsuiers en ander tegniese hulpmiddele (sien figure 228, 246c & d), word meer realisties soos die reeks aangegaan het. Aangesien hy opgelei is as handelskunstenaar en realistiese tekeninge van 'n hoë kwaliteit gelewer het lank voor hy *Adoons-hulle* geskep het, is die tendens van groter realisme nie toe te skryf aan 'n verbetering in sy tekenvaardighede nie, maar eerder 'n behoefte om sy verhale meer werklik te laat voorkom.

Kleredrag word gewoonlik meer realisties uitgebeeld as in die geval van sy ander reekse. Die rede hiervoor is dat hy dikwels juis spot met klere, soos wanneer Adoons ingeloop word deur 'n snyer, sodat dit nodig is om die onderwerp van sy spot gedetailleerd te teken. Die skoeisel van die karakters is hoofsaaklik beperk tot velskoene, behalwe as hulle vernaam wil vertoon, soos meester Purgasie met sy skoenkamaste, of die dames se modieuse hoëhakskoene. Honiball skenk meer aandag aan modes by *Adoons-hulle* as in die geval van sy ander reekse, omdat hy met sommige modes spot (sien figuur 242a), óf sekere



karakters bespotlik voorstel (sien figuur 242b). Hoewel oordrywing deel is van pikturale kuns, word klere nie altyd oordrewe geteken nie.

Meubels en die uitleg van vertrekke is meestal realisties geteken (sien figure 243a-b), terwyl geboue en dorpsuitleg lewensgetroue weergawes van daardie periode is (sien figure 244 en 249). Figuur 249 toon heuwels in die agtergrond, terwyl geen wolkekrabbers of ander tekens van verstedeliking sigbaar is nie. Die eenvoud van die lewenswyse op die Suid-Afrikaanse platteland word deurgaans herkenbaar uitgebeeld, sonder oordrywing van enige aard. In figure 237a & b kan die Adoons-familie se eenvoudige sinkhuisie gesien word.

Blommeranskikkings bestaan meestal uit proteas en turksvyblare (sien figuur 249). Honiball het dus gepoog om 'n Suid-Afrikaanse milieu uit te beeld deur sy keuse van inheemse plantsoorte.

#### **6.6.8.2 Geestelike kultuur**

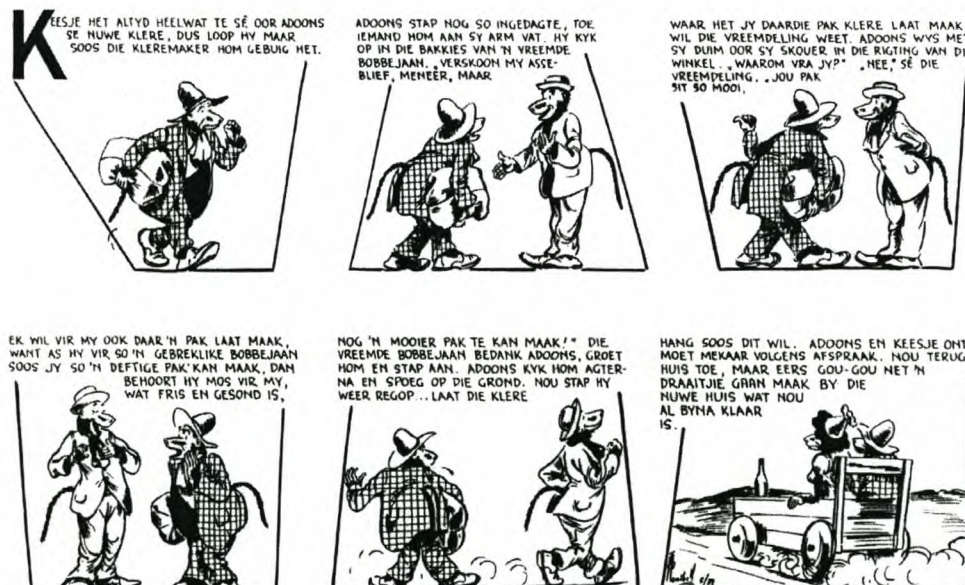
Aangesien *Adoons-hulle* ingestel is op satire, is geestelike kultuurelemente meer prominent in die reeks as Honiball se ander strokies. Die sosiale struktuur word weerspieël deur verwysings na kerkbasaars (*Die Huisgenoot* 5/12/1952:136) en danspartye (*Landbouweekblad* 23/10/1983:III), asook daaglikse verhoudings tussen mense soos Adoons en Keesje se man-vrou verhouding (sien figure 243 & 245a). 'n Voorbeeld van laasgenoemde is wanneer hy haar leer motor bestuur. Politiek, religie en munisipale aangeleenthede soos die toestand van paaie (sien figure 245a-e) geniet telkens Honiball se aandag. Figuur 242c is 'n spottende verwysing na die onderwyssisteem van die veertigerjare, terwyl figuur 245c ook die loopbaan van 'n onderwyser in oënskou neem.

Tipiese karakters soos joernaliste, kunstenaars, verpleegsters en religieuse leiers (sien figure 246a-e), en talle ander stereotipes wat in enige samelewing voorkom word uitgebeeld. Sekere karakters soos Banana Semmie die *Indiër*-handelaar en Worries die *bruin man* is egter tipies van die Suid-Afrikaanse gemeenskap. Honiball slaag daarin om





**Figuur 242a: Satiriese kommentaar op modes**  
(Die Huisgenoot 12/8/1977:5)

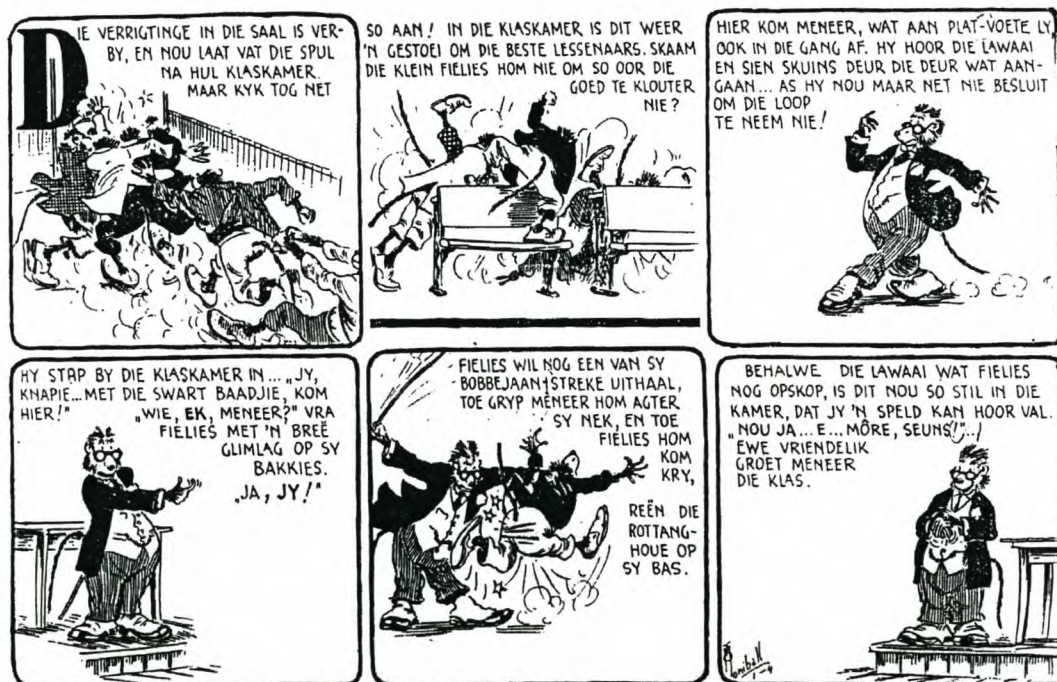


**Figuur 242b: ADOONS se kleresmaak word bespot**  
(AH boer vorentoe 1977:gp)





Figuur 242c: Kaas se onbeholpenheid word uitgebeeld  
(AH boer vorentoe 1977:gp)

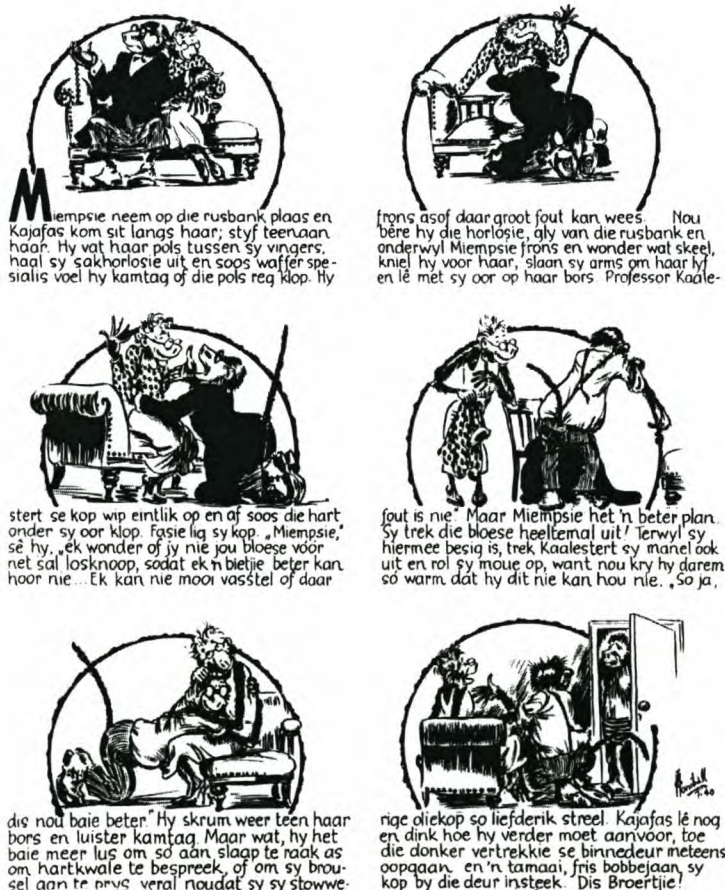


Figuur 242d: Satiriese kommentaar op die opvoedingstelsel  
(AH no1 1949:6)



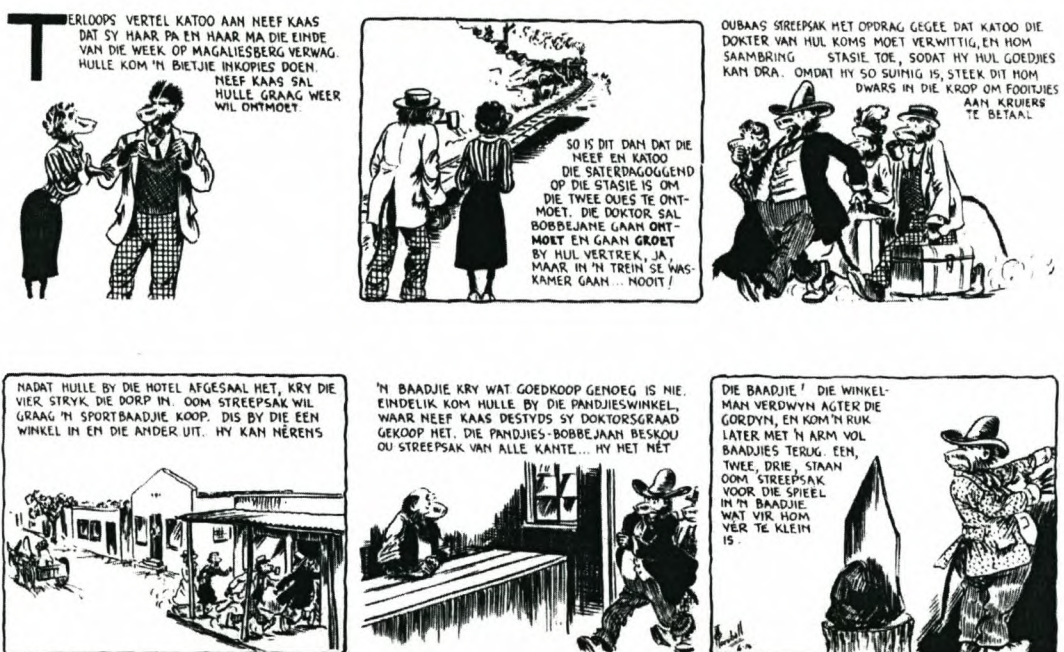


**Figuur 243a: Woning- en kameruitleg word getoon**  
(AH boer vorentoe 1977:gp)



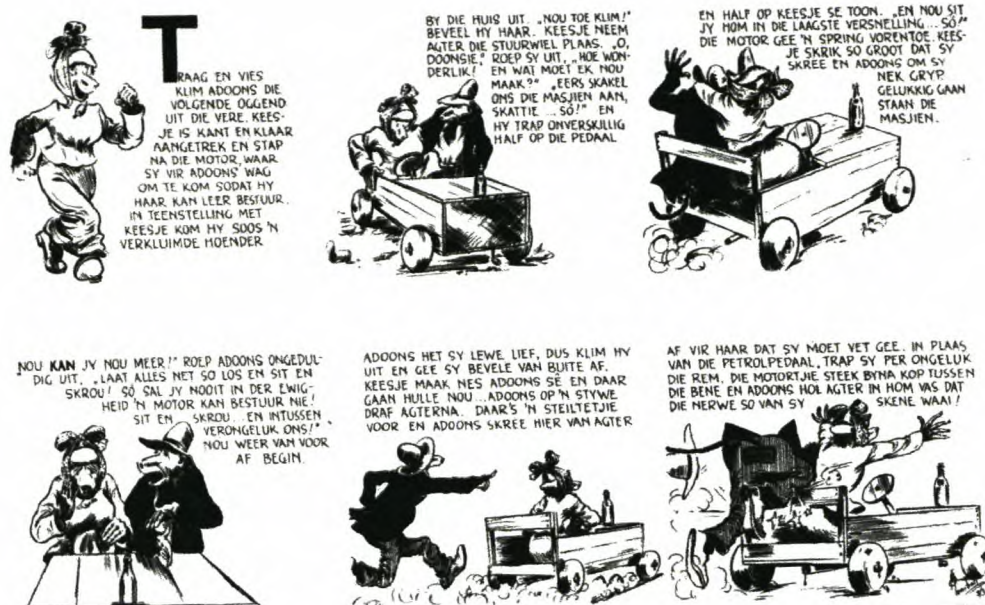
**Figuur 243b: 'n Sofa uit verskillende hoeke geteken**  
(Landbouweekblad 16/6/1983:III)





*Figuur 244: Die hoofstraat van Magaliesberg  
word in die vierde paneel uitgebeeld  
(AH boer vorentoe 1977:gp)*





**Figuur 245a: Adoons leer Keesje bestuur**  
(AH boer vorentoe 1977:gp)



**Figuur 245b: Honiball spot met die hospitaal-opset**  
(Landbouweekblad 20/7/1990:III)

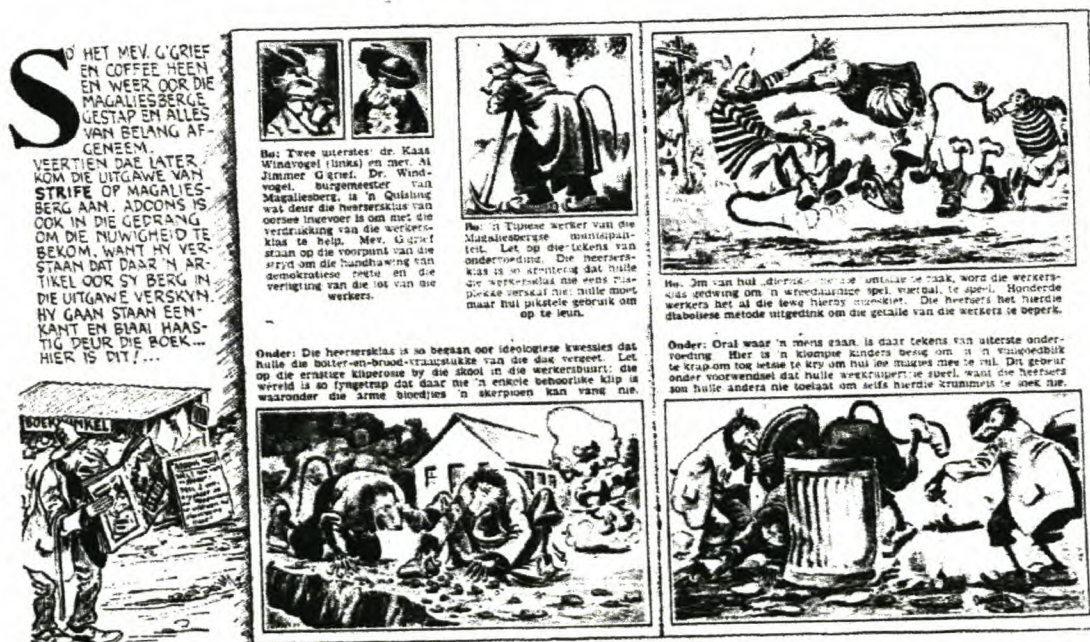




*Figuur 245c: Satiriese kommentaar op die onderwysberoep (AH no1 1949:50)*

## ADDOONS-HULLE

Heriball



*Figuur 245d: Satiriese kommentaar op die maatskaplike bestel gedurende die apartheids tydperk (Die Huisgenoot 12/1/1951:64)*



## ADOONS-HULLE deur Honiball



**P**laattjie Miswurm is weer op sy fiets en gaan maak sy draai doen-r-anderkant. Hier kom-m hy! Hy hy nou nie om in die pad te bly nie, maar om in die bos te val. Die koerantbobbejaan het sy kamera ook op die bos ingestel



en staan gereed om die aksie-foto van die jaar te neem. As Plaatjie soos voorheen lie-wen in die pad probeer hou het, sou hy moontlik weer in die bos beland het. Maar nou hou hy **bos** toe. Hy mis die bos en tref



die groot klip net langsaan, en daar lê Mis-wurm! Vir die koerantbobbejaan is dit 'n lief-like „scoop”. Hy neem af waar Plaatjie daar lê, waar dokter Van Lykwagen daar aange-waai kom, waar hy Plaatjie ondersoek, die



ambulans, en so aan. „Hoe ernstig is die ge-val, Dokter?” wil die koerantbobbejaan weet. „Dit kan baie ernstig gewees het, maar ge-lukkig het hy op sy kop geval! Nee wat, aan in dag of twee sal hy weer op die been wees.”



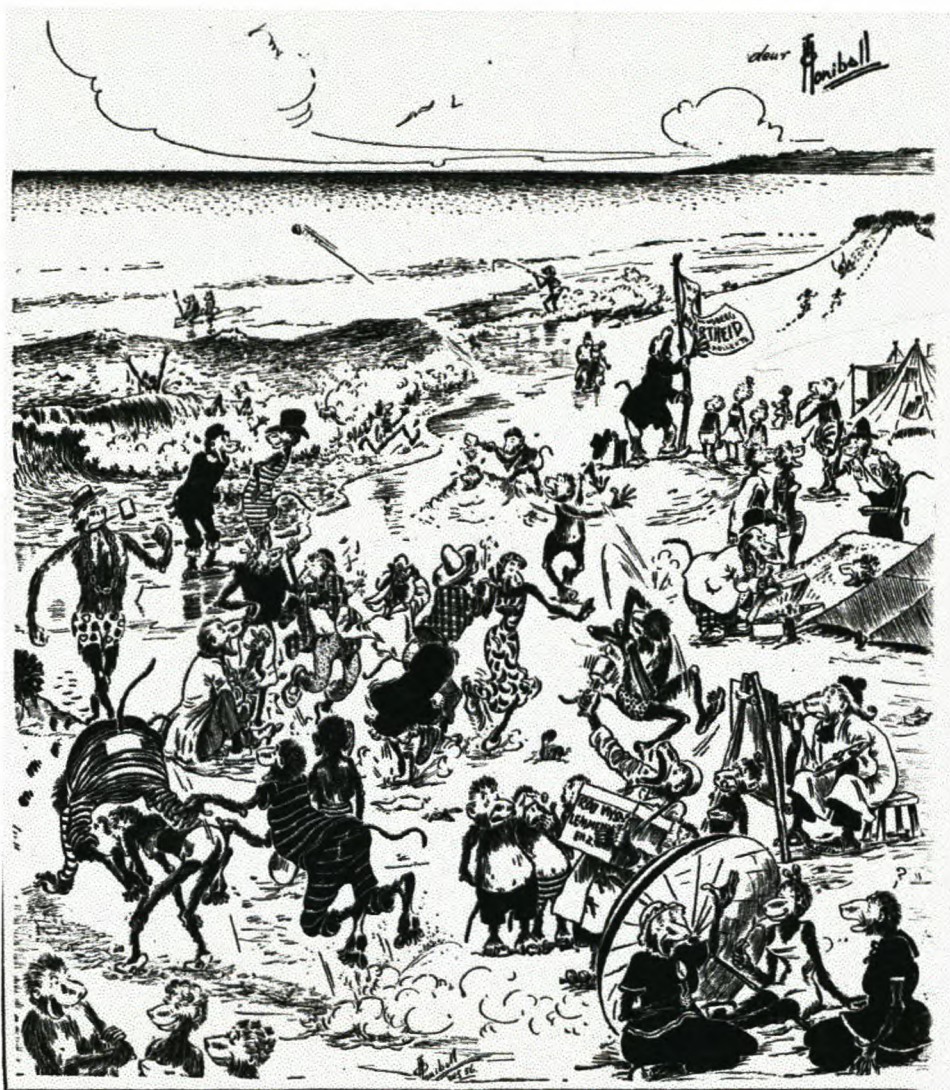
stel Van Lykwagen hom gerus. In Baie geslaagde demonstrasie is agter die rug en met 'n sak vol inligting en fotos is die koerantbobbejaan daar weg. Die volgende dag se „Skreebek” is die ene luf van oom Barsukkel se patente pad



Daar is fotos van oom Barsukkel, van Plaatjie waar hy tog te windmaker oor die patente pad ry. Baie prominent is die foto's waar Plaatjie deur die lug trek, waar Van Lykwagen hom behandel en hom in die ambulans help

**Figuur 245e: Die toestand van munisipale paaie word bespot**  
(Landbouweekblad 30/8/1985:III)





**Figuur 245f:** 'n Satiriese uitbeelding van strandjolyt  
(Die Huisgenoot 26/11/1956:70)



wangedra in die pubiek, deur-c-sê nou, deur  
treinpassasiers uit te tart en hom dan, sê nou,  
byvoorbeeld, aan skille-gedrag skuldig te  
maak deur in die openbaar te buklee, bare, bale  
lelik is" te meer as die passasier, sê nou byvoor

**Figuur 246a:** Eerwaarde Kwaak berispe vir Jêmpot  
(Landbouweekblad 31/7/1987:III)



sodanige karakters herkenbaar uit te beeld deur middel van hulle kleredrag, taal en selfs hul gelaatstrekke (Lohann 1967:305) (sien figuur 247).

Veral die taalgebruik van Worries identifiseer hom as 'n bruin man (sien figuur 247), net soos Kaas uitgeken kan word as 'n Nederlander. Die karakters van *Adoons-hulle* gebruik minder argaïese uitdrukkings as *Oom Kaspaas* en *Jakkals en Wolf*, wat daarop dui dat eersgenoemde reeks op 'n later tydstop geskep is. Nogtans is taalverskynsels soos oorronding (duskant word *deuskant*), volksetimologie (*pousoffies* vanaf *post office*), asook idioome soos *lepel in die dak steek* en vergelykings soos *rondtrap soos 'n kwaai volstruismannetjie volop* (*AH no6* 1961:gp).

Humoristiese naamgewing is volop en is dikwels beskrywend van karakters se beroepe, soos Monkeywrench en Van Lykwagen, die dokters, en die boere oom Mieliestronk en oom Grondboontjie (*AH boer vorentoe* 1977:gp), asook landdros Eina en prokureur Naelskraap (*AH TOH Prom* 1986:gp). Tan' Sonbesie, oom Vaaljapie, oom Baisukkel, Plaatjie Miswurm (*Landbouweekblad* 30/8/1985:III), Klaas Lekkerlê, Skerpioena, Saartjie Sekelstert, Jantjies Leeglê (*AH TOH Prom* 1986:gp), Jakob Regop en Keesje se neef Bankies (*AH no5* gd:gp) is name wat die spesifieke karakters se persoonlikhede beskryf. Aangesien sulke beskrywende byname tipies is van Afrikaanse plattelanders, is sodanige name ook besonder gepas in hierdie reeks.

Honiball spot met koppelteken-vanne deur een van sy vrouekarakters mevrou Boggem-Tieties te doop. 'n Straat word ook na haar vernoem, naamlik Adonesia Eufesia Jakobesia Boggom-Tietiesstraat, wat haar hoë status bewys. Kaas, as burgemeester, word ook só vereer met Kaas de Gouda van 't Windvogelstraat (*AH no 6* 1961:gp). Soos dit die geval is met sekere werklike situasies wat hy gebruik het in sy stories, het hy ook name van persone gebruik. Jêmpot is byvoorbeeld 'n naam van 'n kennis uit sy kinderdae op Stellenbosch (NALN no20 gd).

Plekname is gewoonlik ook humoristies van aard, soos die plase *Verdriet* en *Slangkoppies*. Rugbyspanne staan bekend as die Happy Heartbreakers en die Magaliesbergse Vonkproppe en koerante heet *Die Uitsnuiwer* en *Die Skreebek* (*AH no6* 1961:gp; *AH TOH Prom*





'n hoogbesoldigde, moet hom lees en keur; dis al klaar 20c per boek! Nou moet die setter, die proefleser en die drukker betaal word... dus nog 30c by. Nou die papier... nog 20c per boek. Dan die omslag en die kunstenaar se werk daarop. En



omdat kunstenaars in die doktersklas val, reken ons nog 30c per boek by. Nou ook die verspreiding en die agent...15c. Kyk net waar trek dit nou al! Laat ek sien...m...mm...m...dis al R1.15 en hef aan. lê nog voor!" Kaas sit met oopbek en luister

**Figuur 246e: 'n Skilder en 'n koerantverkoper**  
(Landbouweekblad 28/10/1983:III)



**Figuur 247: Worries se taalgebruik identifiseer hom as 'n bruin man**  
(Die Huisgenoot 15/1/1971:87)



1986:gp). Taylor beweer dat gepaste name 'n strokie verryk (1993:67) – in Honiball se strokies, en in besonder in die geval van *Adoons-hulle* – is dit beslis so.

Spookstories is 'n gewilde onderwerp (sien figuur 248) en die toepassing van volkswetenskap soos om water te soek met 'n mikstok (sien figuur 238), kom ook voor. Hofmakery word dikwels in Honiball se strokies uitgebeeld, soos in figuur 243b. Figuur 248 toon hoe die bobbejane in 'n kermisbed slaap met hul kledingstukke bo-oor gedrapeer, wat herinner aan die eenvoudige, maar gesellige samesyn van die plattelanders van daardie periode. Die sogenaamde nasionale sport van die Afrikaner, naamlik rugby, kry 'n prominente plek in Honiball se verhale en *Adoons-hulle* is geen uitsondering nie (*AH no6* 1961:gp). Die vermaarde gasvryheid van Afrikaanssprekendes (Malherbe 1953:13) word dikwels deur die gebeure in *Adoons-hulle* weerspieël.

Honiball spot soms met politiek, soos die afvaardiging van die Verenigde Bobbejaan Organisasie (VBO) wat die beweerde skending van spoke se regte in die Magaliesberge ondersoek. Mevrouw Apiestan (waarskynlik afkomstig van 'n land soos Pakistan, te oordeel aan haar uiterlike, asook die woordspeling) en Horatio X Popcorn (skynbaar 'n Afro-Amerikaner) kom maak hulself belaglik deur aan te neem dat slawe-arbeid in die Magaliesberge voorkom (*AH no6* 1961:gp) (sien figuur 240).

Figuur 245d is ironiese kommentaar op die politieke siening van Engelssprekende koerante op die rassepolitiek van Suid-Afrika, maar op so 'n wyse dat dit skynbaar gaan oor die sosio-ekonomiese toestande in die land. Bogenoemde twee stories is uitsonderlik in Honiball se strokies-oeuvre, want in eersgenoemde geval (figuur 240) stel hy dit duidelik dat die buitewêreld Suid-Afrika se rassebeleid onregverdig veroordeel, terwyl sy affiliasie met die Afrikaanse pers duidelik blyk in die tweede geval (figuur 245d). Sy mening in albei gevalle weerspieël ook die algemene siening van sy volksgenote van daardie periode.

Volgens Reynolds is dit vir die satirikus moontlik om die opvallende foute van 'n politieke bestel te kritiseer, sonder om die fundamentele beginsels van die betrokke ideologie aan te val (Reynolds 1992:77). Honiball het nie die grondbeginsels van apartheid aangeval nie,





Om Kwyltjies, wat in die kaffok slaap en al besig is om te ontklee, hoor die lawaai toe neef Kaas by die voordeur inbars. Haastig trek hy weer aan om kastig te gaan verneem wat skeel.... Feit is, hy



het homself sô bang gelieg dat, toe hy die lawaai hoor, hy besluit om maar liewer geselskap te gaan soek. En nou hoor die spul die Doktor se storie... nie wat jare gelede daar ver in Beaufort se wêreld gebeur



het nie maar wat nou hier vlak voor hul eie deur gebeur. Pleks dat hulle die Neef uitlag, is hy nou die held van die aand! Hy merk dit en borduur dus lustig voort aan sy experience met de ghost.



Aan slaap was daar daardie nag nie te dink nie... ten minste, nie aan rond slaap in die verskillende vertrekke nie. Die tante is verplig en maak 'n kermisbed sodat die hele spul kan saam slaap.... Almal, behalwe die nooi se een



broer. Dié niksruts van 'n poetsbakker steur hom aan die wêreld nie... Hier lê hy in sy eie bed en droom... droom van nog poetse wat hy bak.

**Figuur 248: 'n Kermisbed (vierde paneel)**  
(AH no6 1961:gp)





**D**ie tuiskoms van doktor Kaas Windvogel van die hospitaal af is byna net so 'n groot gedoente soos die slag toe die neef van Holland af gekom het. Tan' Keesje is natuurlik weer die ene bedrywigheid.



Adoons maak dat hy wegkom, want hy wil met die hele spul niks te doen hê nie. Op Keesje se versoek vergesel twee verpleegsters die Doktor na die huis. Hy is nog nie sterk nie, en 'n bobbejaan weet nie wat



strakies langs die pad met hom kan gebeur nie! Hulle kom veilig tuis, en die verpleegsters help die pasiënt na binne. Keesje hou die besigheid haarfyn dop, sodat sy die verpleegsters kan reg skree



as hulle miskien te onverskillig met haar nefie werk. Eén ding wat Kaas Windvogel nie kon help om op te merk nie, is die mooi bos blomme wat vir hom in sy kamer wag. Die blomme is vergesel van



'n briefie, en die briefie is van niemand anders as van mej. Mieliepit, die maatskaplike werkster, nie! Die heer Windvogel is erg "thrilled" met hierdie gebaar. Toe Keesje binnekom, beskryf Kaas hul aanstaande nuwe niggie aan



haar. Keesje is tog te in haar noppies dat die Nefie só 'n oulike nooi gevind het. Sy hoop nou net dat die neef nie te ver benede sy stand gekies het nie. Nou ja, sy, Keesje, sal haar bearbei en probeer ophef!

**Figuur 249:** Meublement, kameruitleg en inheemse blomme word uitgebeeld  
(Landbouweekblad 3/9/1982:III)



maar by verskeie geleenthede word politici en hul aanhangers komieklik voorgestel. Figuur 245f toon byvoorbeeld 'n persoon wat geld insamel vir sy politieke party terwyl die omstanders besig is met strandpret. Hy pas dus nie in in daardie omgewing en situasie nie en daarom kom hy belaglik voor.

Kossoorte word selde geïdentifiseer, maar gestoofde perskes en 'n mieliestronkbraai word vermeld in *Adoons-hulle no6* (1961:gp). Danse en musiek word dikwels uitgebeeld. Boeremusiek word beskryf as eentonig en *rock'n roll* as primitief (*AH no6* 1961:gp; *Landbouweekblad* 23/12/1983:III).

#### 6.6.9 Evaluering as strokie

Honiball verklaar in 1977 dat hy nie nuwe strokiesreekse wil begin nie, maar dat sy eggenoot, Essie, voel dat hy moet voortgaan met die Adoons-verhale omdat daar soveel met hulle en rondom hulle gebeur waarmee hy die draak kan steek. Sy noem byvoorbeeld die *plakkersprobleem*, lotery en stygende lewenskoste (Fritz 1977:77). In 1980 verklaar hy dat hy eerder bestaande karakters wil uitbou as om 'n nuwe reeks te skep (De Bruin 1980:6). Hy het egter nie weer aan nuwe verhale gewerk na sy aftrede nie. Die heruitgawes van *Adoons-hulle* wat in 1977 in *Die Huisgenoot* verskyn het, is wel opgedateer, aangesien die oorspronklike prente verander is sodat die bobbejane nie meer Disney-neusies het nie.

In sekere gevalle is die taalgebruik, kleredrag en sosiale aktiwiteite van die karakters egter oudmodies. Gedateerde tonele kan uitgelaat of opgedateer word om sodoende toepaslik te wees in die moderne opset. Soos dit die geval is met Honiball se ander reekse, is die latere uitgawes deur Tafelberg-Uitgewers en TO Honiball Promosies wel gedeeltelik opgedateer, soos die geldeenheid wat van ponde na rande verander is (sien figure 246e & 247).

*Adoons-hulle* bied meer as die oënskynlike ligte vermaak wat die algemene publiek daaruit put. Honiball steun sterk op die gemeenskaplike geheue van sy lesers, wat gekweek is uit ervaring binne 'n bepaalde kultuurwêreld. In hierdie opsig is sy werk tipies van strokies in die algemeen (Badenhorst 1997:45; Eisner 1995:100). Dié reeks is 'n ryk bron van inligting vir akademici van etlike vakdissiplines, soos taalkunde, beeldende kuns, opvoedkunde en



kultuurgeskiedenis. In die meeste gevalle is die situasies wat uitgebeeld word wel toepaslik in enige wêreldstreek en tydperk, al is die taal en ander kultuurkenmerke van die karakters en hul milieu Afrikaans.

In sy boek *The aesthetics of comics* vra David Carrier die vraag of strokies 'n tipe protes is en of dit nie juis konformiteit aanmoedig nie (2000:90). Sy gevolgtrekking, naamlik dat dit afhang van die leser se eie ingesteldheid, is vir my aanneemlik – ook wat Honiball se werk betref.



## HOOFSTUK 7

### PROMOVERING EN BEWARING

#### 7.1 Promovering

Honiball se werk is op verskillende maniere bekendgestel, byvoorbeeld deur middel van talle artikels in nuusblaaie, asook lesings deur homself en andere (Du Toit 1998:51; Schoonraad & Schoonraad 1989:170). Ná sy dood is daar ook 'n biografiese skets van hom op *Die Burger* se internet-webtuiste geplaas, saam met soortgelyke sketse van DC Boonzaier en Fred Mouton (Van Wyk 1991:1-2). Sy werk is bemark deur middel van van uitstallings en media-aanbiedings soos boekuitgawes, langspeelplate, televisieprogramme (Joubert 1977:6), en CD-ROM-uitreikings (CD Müller 2002). Hierdie aktiwiteite was egter ongekoördineerd totdat TO Honiball-Promosies gestig is.

##### 7.1.1 TO Honiball-Promosies

Weens die ontoereikende pensioen wat Honiball ontvang het – dit is in 1983 van minder as R200 per maand verhoog na R600 - het hy besluit om weer te begin teken (MS EHV Brief: EM Honiball 8/10/1983). Nasionale Pers het deur die bemiddeling van oudregter Kowie Marais en Esje du Toit (op daardie tydstip onderskeidelik nasionale president en sekretaresse van die Suid-Afrikaanse Kunsvereniging), die kopiereg op sy werk aan hom afgestaan (Du Toit 1998:75; mev EM Honiball 1999:onderhoud).

Aangesien hy nie ná sy aftrede in staat was om saketransaksies te hanteer nie, asook weens die talle nabootsings van sy werk wat oral opgeduik het, is besluit om alle transaksies oor te dra aan Johan Erasmus, 'n Johannesburgse sakeman. Hy het voortaan namens die Honiball Trust, oftewel TO Honiball-Promosies, opgetree. Dié reëling het Honiball geval, want hy het daarna weer entoesiasme vir sy kreatiewe werk getoon. Die promosiemaatskappy het op 1 Maart 1986 tot stand gekom en onderneem om 'n aantal voorgestelde projekte van stapel te stuur. Die eerste fase van hierdie promosieveldtog het



ondernemings te adverteer. Bykomend daarby is motiewe soos Oom Kasperas-figure op T-hemde, sambrele, beddegoed en so meer aangebring. Handpoppe, gipsmodelle, muur- en legkaarte en inkleurboeke waarop Honiball-karakters figureer, is ook vervaardig. Instansies soos Montagu se dorpsmuseum word aangewend as afsetgebiede vir hierdie artikels. Die tweede fase van die veldtog behels die stigting van *Oom Kasperas*- en *Jakkals en Wolf*-klubs, asook animasie van karakters vir rolprente en televisiereekse vir plaaslike en buitelandse verspreiding (MS EHV Memorandum: EM Honiball 2/11/1983).

Die maatskappy is verantwoordelik vir die aanbieding van *Oom Kasperas* as 'n gedeeltelik-geanimeerde televisieprogram (SAUK video 1989) en die verspreiding van produkte soos plakkers deur middel van onder andere posbestellingsdienste. Hoofsaaklik as gevolg van die beperkte mark en koopkrag van Afrikaanssprekendes, asook die afname in belangstelling in Honiballiana sedert die publiek bewus geword het van die feit dat daar 'n monetêre waarde op Honiball-tekeninge geplaas is, het die maatskappy se bedrywighede geleidelik afgeneem. Honiball se werk is vir dekades lank as volksbesit beskou, maar vandat dit in handelskommoditeite soos plakkers omskep is, het die persepsie ontstaan dat dit verander van volksbesit tot blote handelsartikels. Honiball het sedert 1971 reeds geen nuwe reekse geskep nie en sy werk het dus nie aangepas by nuwe tendense nie. TO Honiball-Promosies kon dit nie oorsee bemark in lande soos Nederland of België nie. Sy strokies is ook nie in 'n wêreldtaal soos Engels vertaal nie (mnr J Erasmus 2002:onderhoud; mev EM Honiball 2002:onderhoud) en daarom was die potensiële mark beperk tot Afrikaanssprekendes.

Die beste advertensies vir Honiball was juis sy strokies op sigself en vandat daar nie nuwes geskep is nie, het talle van sy bewonderaars belangstelling verloor. Die publikasie van 'n *heriene* uitgawe in 1986 was 'n poging om sy werk meer aanvaarbaar te maak vir die lesers van die tagtigerjare (Du Toit 1998:78). Een boek van elk van sy drie bekendste reekse was egter nie genoeg insette om nuwe lesers te werf nie. Sy gevestigde lesers was boonop reeds bekend met dié verhale wat wêér aangebied is. Die mislukking van die poging om *Oom Kasperas* te laat herleef in die tydskrif *Keur* in 1994 (*Keur* 8/11/1994:67) lewer bewys van die feit dat lesers se voorkeure vir vermaak verander het en die gewildheid wat Honiball eens geniet het, grootliks afgeneem het.



Terselfdertyd moet sy gewildheid in perspektief gesien word deur in dieselfde lig te kyk na tydgenootlike pikturele humoriste. In die *Amptelike Jaarboek van die Republiek van Suid-Afrika* (1974:870) word Honiball, Bob Connolly, Len Lindeque en enkele ander genoem as van die bekendste spotprenttekenaars in die land. In die 1985-uitgawe van dié publikasie (p 831) word die name van sekere van diegene wat in die 1974-uitgawe genoem is weggelaat en vervang met name uit 'n nuwe geslag kunstenaars. Honiball se naam is vervang met dié van sy opvolger, Fred Mouton. Die keuse van die gewildste kunstenaars van enige tydperk is in elk geval subjektief - só ook is die algemene mening van die breë publiek te enige tyd.

Die ouer geslag onthou hom en sy werk met aangename herinneringe. Hierdie studie en lesings oor sy nalatenskap het navrae ontlok van ouers en grootouers wat om nostalgiese redes Honiball-strokies wil bekom om sy werk aan die nuwe geslagte bekend te stel. Die feit dat die nuwe geslagte nie meer die gedurige blootstelling van Honiball-spotprente en strokies in etlike koerante en tydskrifte kry nie, veroorsaak juis dat jong Afrikaanssprekendes nie dieselfde belewenis van Honiball het as hul voorsate nie. Honiball-Promosies het dus van meet af 'n opdraande stryd gevoer. Volgens Erasmus het hy die maatskappy boonop teen 'n lae winsgrens bedryf, deurdat artikels teen kosprys aan sekere instansies verkoop is. Gevolglik het Erasmus teen die einde van die negentigerjare met Honiball se kinders onderhandel om die promosieregte aan hulle af te staan. Van hierdie onderhandelinge het niks gekom nie en teen Oktober 2002 is die ATKV genader as moontlike plaasvervanger vir TO Honiball-Promosies (mnr J Erasmus 2002:onderhoud). Onderhandelinge duur steeds voort (Februarie 2003).

Essie Honiball het dit as haar taak gesien om Honiball te versorg en sy werk byeen te hou vir bewaring en om dit nie vir winsmotiewe te ontwikkel nie (mev EM Honiball 2001:onderhoud). Dit is aan haar dryfkrag en organisasievermoë te danke dat bewaringsinstansies soos die Nasionale Letterkundige Museum en Navorsingsentrum (NALN) in besit is van 'n substantiewe versameling van Honiball se werk en dat dit ontsluit is vir navorsingsdoeleindes (Lategan 1992:9).



Sy het 'n aantal van sy werke in haar persoonlike besit behou vir die doel om te verkoop indien nodig, maar nie net het sy haar daarvan weerhou nie, sy het selfs enkele stukke aangekoop, soos die reeks spotprente van die klavierspelende bobbejaan wat in hoofstuk 5 bespreek is. Volgens OJ Liebenberg, die hoof van die NALN, sou die nalatenskap van Honiball reeds teen die tagtigerjare verlore gewees het indien Essie nie die visie openbaar het om te red wat sy kon nie (2002:onderhoud).

### **7.1.2 Uitstallings**

Soos genoem, is Honiball genoop om 'n addisionele bron van inkomste te genereer om sy pensioen aan te vul en op sy vrou se voorstel het hy uitstallings gehou (sien figure 250a-c). Eenmansuitstallings deur spotprenttekenaars was feitlik ongehoord in Suid-Afrika, maar hy het teësinning ingestem om te probeer. Volgens Essie Honiball het sy besef dat sy ou tekeninge nie genoeg belangstelling sou ontlok nie en sy oorreed Honiball gevolglik om in kleur te teken. Namate hy hom met die idee van 'n nuwe uitdaging vereenselwig het, het hy begeesterd geraak daarmee. Die eerste sodanige uitstalling is op 21 Mei 1974 in Pretoria gehou. Dit was 'n hoogs suksesvolle onderneming, want meer as driehonderd mense het opgedaag. Die publiek wat vir jare deur sy werk vermaak is, wou graag met hom kennis maak (Du Toit 1998:76-77; MS EHV Memorandum: EM Honiball 12/5/1998).

By die eerste uitstalling is byna al die tekeninge verkoop, maar die pryse is laag gehou omdat die werk nie vantevore bemark is nie. Die respons van die publiek was veel beter as wat verwag is en uitnodigings vir uitstallings het uit talle oorde gekom. Weens Honiball se ouderdom, geestelike uitputting en kanker wat sy gesondheid afgetakel het, kon hy nie aan die aanvraag voldoen nie. Gevolglik is klein hoeveelhede nuwe werke vir uitstallings geskep, terwyl meestal ou werke uitgestal is wat nie te koop aangebied is nie (MS EHV Memorandum: EM Honiball 12/5/1998:2-3).

Die hoogtepunt van Honiball se uitstaltveldtog was die Total-uitstalling wat van 9 tot 25 Maart 1983 in Johannesburg gehou is (sien figuur 250a). Dié uitstalling het die grootste mediadekking ontvang wat enige kunsaanbieding ooit in dié stad ontvang het. Etlike nuusblaaie in beide Engels en Afrikaans het artikels oor die geleentheid geplaas, terwyl



*Figuur 250a-c: Honiball-uitstallings word bekend gestel*



*Figuur 250a:*



*Figuur 250b:*



*Figuur 250c:*



televisiedekking daarvan verder verseker het dat daar 'n goeie opkoms sou wees. Ten spyte van die wye publisiteit is geen werke te koop aangebied nie. Honiball het dus nie die geleentheid geëksploiteer vir finansiële gewin nie. Die entoesiasme van die publiek was vir hom voldoende beloning (Du Toit 1998:77; MS EHV Memorandum: EM Honiball 12/5/1998:3). Honiball was traag om nuwe werke te skep, terwyl hy ten spyte van 'n gebrekkige inkomste, nie gretig was om sy bestaande prente te verkoop nie (mev EM Honiball 2000:onderhoud).

Talle uitstallings is gehou by openbare biblioteke, museums, landbouskoue en ander instansies, gewoonlik op uitnodiging van sodanige instansies (JSGDS 119 Pe.5.1 1974-1993). Tans (Oktober 2002) word van Honiball se werke uitgestal by die Afrikaanse Taalmuseum in Pastorielaan, Paarl as deel van 'n tentoonstelling wat die werk van Afrikaanse pikturale humoriste insluit (Ekermans 21/9/2002:IV).

## **7.2 Bewaring**

Honiball was nie begaan daaroor dat baie van sy tekeninge oor die jare uit sy kantoor verdwyn het nie; intendeel, hy het graag self prente weggee vir almal wat sy humor geniet het (Du Toit 1998:77). Die boeke van sy strokiesreeks is ook dikwels gesteel (De Bruin 1980:6; JSGDS 119/6 Toespraak: EM Honiball 12/8/1993), sodat veral dié wat deur Nasionale Boekhandel uitgegee is, in talle huise deur die land voorkom, waar dit dikwels later tot niet gaan.

Nie een van die bewaarplekke waar Honiball se werk tans gehuisves word, is in besit van 'n volledige versameling van sy strokiesverhaal-reeks nie. Dit sluit die Suid-Afrikaanse Nasionale Biblioteek in Kaapstad in, hoewel dié instansie die grootste versameling gepubliseerde Africana in Suid-Afrika huisves (*Guide to the National Library of South Africa* 2002:3). Die gids tot die prenteversameling (*Catalogue of pictures*) van MuseumAfrika bevat slegs 'n paar kopieë van Honiball se tekeninge (Kennedy 1967:158-160). Pikturale humor word in talle oorsese lande in bewaarplekke gehuisves wat spesiaal vir dié doel aangewend word, byvoorbeeld die *National Museum of Cartoon Art* in Londen



(Rose 1994:38), die *Comic art collection* van die Universiteit van Michigan (*State*) in die VSA (Wright 2001:323), asook die Belgiese strokiesmuseums in Brussel en Angoulême (Lefèvre 1999:307).

Aangesien pikturale humor in Suid-Afrika nie dieselfde gewildheid geniet as in lande soos België en die VSA nie, is die moontlike plekke waar sodanige materiaal bewaar kan word nie tot dieselfde mate gespesialiseer nie. Die NALN (sien 7.2.3) volg wel 'n beleid van insameling van Afrikaanse strokies en spotprente, soos dié deur Victor Ivanoff, Keith en Lorna Stevens, Len Lindeque en TO Honiball (mnr OJ Liebenberg 2002:onderhoud).

Die gepubliseerde tekeninge van Honiball, soos dit in nuusblaaie verskyn het, is ook nie volledig verteenwoordig in enige bewaarplek nie. Die rede is dat geen bewaarplek in besit is van elke afsonderlike publikasie waarin Honiball se tekeninge verskyn het nie. Die Suid-Afrikaanse Nasionale Biblioteek huisves wel die nuusblaaie waarin die meeste van Honiball se spotprente en strokiesreekse gepubliseer is, maar sekere vakkundige tydskrifte soos *Nuntius* en *Informa*, wat wel in die JSGDS en NALN gehuisves word, is nie in dié biblioteek se besit nie.

### **7.2.1 Die Essie Honiball Versameling (EHV)**

Essie Honiball het besef dat 'n groot aantal van Honiball se werke reeds tot niet gegaan het voordat sy met hom in die huwelik getree het in 1973, en het haarself ten doel gestel om 'n kernversameling byeen te bring wat die hele spektrum van sy werk dek. Ten tye van hierdie studie is sy steeds in besit van 'n klein deel van die oorspronklike versameling, wat vir die doeleindes van hierdie studie bekend staan as die *Essie Honiball Versameling*.

Essie Honiball bewaar steeds etlike lêers met stukke soos korrespondensie en pikturale materiaal wat sy oor 'n tydperk van ongeveer 30 jaar versamel en georden het by haar huis in Kleinmond. Van die meer as 'n duisend stukke wat sy byeen gebring het, word die meeste daarvan egter bewaar deur 'n uitgesoekte groepie instansies wat vervolgens bespreek word.



Essie het die meerderheid van die stukke wat nog in haar besit is, sowel as die kopiereg op Honiball se werk bemaak aan sy drie nog lewende kinders, naamlik Iona Myrlene (Els), Theo Johan en Ronald James (mev EM Honiball 2002:onderhoud). Die derde seun, Leon Thomas is reeds oorlede. Honiball se dogter, wat woonagtig is te Steytlerville, is tans in besit van 'n aantal werke wat Essie die *permanente uitstalling* noem (MS EHV Brief: EM Honiball 24/8/1999; mev IM Els 2002:onderhoud).

### **7.2.2 Die Honiball versameling van die JS Gericke Dokumentesentrum (JSGDS), Universiteit van Stellenbosch**

Op 21 Maart 1977 het Honiball 'n geselekteerde versameling van sy oorspronklike tekeninge aan die Universiteit van Stellenbosch geskenk (*Die Beeld* 27/2/1978:3; *Die Burger* 22/3/1977:4; Schoonraad & Schoonraad 1989:169; Steyn 1989:31). Saam met hierdie oorspronklike werke is 'n aantal lêers met korrespondensie, plakboeke met knipsels, briewe van bewonderaars en so meer ingesluit. Die oordrag van hierdie versameling is geïnisieer deur Essie Honiball en is moontlik gemaak deur die bemiddeling van prof Bun Booyens, hoogleraar van die destydse Departement Afrikaanse Kultuur- en Volkskunde (prof B Booyens 1999:onderhoud; Du Toit 1998:78).

Die doel van hierdie skenking was om die betrokke materiaal beskikbaar te stel vir studiedoeleindes, asook die bewaring daarvan (Schoonraad & Schoonraad 1989:169). Voorwaardes vir die skenking is dat Honiball outeursreg op die prente behou en dat sy uitgewers toegang daartoe mag hê as dit vir publikasiedoeleindes nodig word. Die versameling bevat in totaal meer as 900 prente (Du Toit 1998:78; JSGDS 119/Pe.5.1 21/3/1977; *Matieland* Augustus 1977:46) (sien figuur 251a). Die skenking is deur die destydse rektor van die universiteit, prof JN de Villiers in ontvangs geneem. Tydens die oorhandigingsgeleentheid het Honiball verklaar dat van die ongeveer 800 oorspronklike strokies van die *Oom Kaspas*-reeks slegs 80 oorgebly het. Die res is deur bewonderaars weggedra (*Die Burger* 22/3/1977:4; *Matieland* Augustus 1977:47).

Volgens Cornelia Steyn is in 1989 beoog om die versameling te verskuif na die Eben Döngessentrum (Universiteitsmuseum, Ryneveldstraat, Stellenbosch). Persoonlike besoeke



## 119 INDELING VAN THOMAS OCHSE HONIBALL-DOKUMENTE

### 1. Algemene korrespondensie

- 1.1 A-B
- 1.2 C-D
- 1.3 D-G
- 1.4 H
- 1.5 H
- 1.6 I-K
- 1.7 L-M
- 1.8 N-P
- 1.9 Q-S
- 1.10 S-U
- 1.11 V
- 1.12 W-Z

### 2. Familiekorrespondensie

- 2.1 KF

### 3. Kaartjies

- 3.1 Simpatie
- 3.2 Simpatie

### 4.1 Manuskripte

- 4.1 Hg. Stories TOH; Oom Kaspaas (13-27); SAUK 1954;  
Honiball: 'n Kultuurhistoriese en museumkundige waardering deur Nelia Steyn;  
Jakkals en wolf deur onbekende persoon

### 5. Personalia

- 5.1 Pe. (o.a. biografiese besonderhede TOH en Essie)
- 5.2 Pen, penseel en 'n glimlag – 'n biografie soos vertel aan Esjé du Toit
- 5.3 Oorspronklike ms. en agtergrondmateriaal

### 6. Toesprake; TOH promosies en Varia

### 7. Tydskrifte (met artikels oor TOH)

### 8. Plakboeke

(39 items)

- 6 Adoons-hulle + koevert
- 7 Oom Kaspaas
- 7 Ko. Hoofsaaklik strokies en spotprente
- 2 Gemaak deur TOH vir naslaandoeleindes
- 15 Honiball-herinneringe, Varia
- 2 (Korrespondensie is verwyder)

*Figuur 251a: Die eerste bladsy van die Honiball Versameling  
se inventaris, Universiteit van Stellenbosch  
(JSGDS 119)*



aan dié sentrum in Augustus 1998 en November 2002 het bevestig dat daar nie tot hierdie stap oorgegaan is nie, hoewel die inventaris van dié versameling op die gerekenariseerde inventaris van dié sentrum verskyn. Tydens laasgenoemde besoek is verneem dat die rede is dat die Honiball-versameling wat tans in die JSGDS gehou word, aanvanklik saam met ander kunswerke van die universiteit geberg sou word voordat die Gericke Biblioteek gebou is. Nadat die universiteit die versameling in 1977 in ontvangs geneem het, is dit gedurende die 1980's verskuif van die eertydse Carnegie Biblioteek na die toe nuutgeboude JS Gericke Biblioteek. Na die inrigting van die eertydse Bloemhof Meisieskool (waar Honiball sy eerste skooljare deurgebring het) as die Eben Döngessentrum gedurende die 1990's, is besluit om die Honiball-versameling in die JSGDS in die Gericke Biblioteek te hou.

Die JSGDS is dus steeds in besit van die versameling (November 2002), waar dit onder geskikte toestande vir bewaring geberg word. Die voorskrifte van die skenkingsooreenkoms word nagekom, aangesien die werke veilig bewaar word en navorsing daarop slegs onder gekontroleerde omstandighede toegelaat word. Die inventaris van die versameling bekend as JSGDS 119, volg hoofsaaklik die oorspronklike indeling wat deur Essie Honiball gedoen is. Laasgenoemde het egter 'n veel meer gedetailleerde opgawe gemaak as die JSGDS – 'n addendum aan die skenkingsakte toon dat sy byvoorbeeld elke tydskrif gelys het. Die inventaris van die JSGDS lui bloot soos volg: 7. *Tydskrifte (met artikels oor TOH)* (sien figuur 251a).

### **7.2.3 Die Honiball versameling van die Nasionale Letterkundige Museum en Navorsingsentrum (NALN), Bloemfontein**

Op 12 September 1977 het NALN ontvangs geneem van wat op hede die grootste bestaande versameling Honiballiana is. Hierdie projek is geïnisieer deur prof Felix Lategan, 'n groot bewonderaar van Honiball se werk en is deurgevoer in samewerking met Essie Honiball en prof PJ Nienaber, die destydse hoof van NALN. Die skenking het wye dekking deur deur die media ontvang, wat verklaar dat dié versameling 'n groot aanwinst vir NALN is (*Beeld* 27/2/1978:3; *Die Volksblad* 13/9/1977:4).



Die opening van die versameling het saamgeval met 'n uitstalling van 29 kleur- en 76 monochroomprente waarvan die meeste te koop aangebied is. Hierdie uitstalling, wat in die ouditorium van die van NALN gehou is, is aangebied deur die Suid-Afrikaanse Kunsvereniging, OVS-tak en is deur meer as 300 gaste bygewoon. Mnr AC van Wyk, die Vrystaatse administrateur, het die verrigtinge geopen (*Die Burger* 13/9/1977:12; NALN MS 118 toespr: Van Wyk 12/9/1977).

Die inventaris op die Honiball-versameling is gerekenariseer en is meer gedetailleerd uiteengesit as dié van die JSGDS (sien figure 251a & b). Volgens die kurator van NALN, mnr OJ Liebenberg, is die Honiball versameling een van NALN se meer bekende versamelings (onderhoud:2002). 'n Spesiale kamer is ingerig om die visuele trefkrag van Honiball se prente te eksploiteer. Dié kamer, wat op die eerste vloer van die Ou Goewermentsgebou in President Brandstraat gehuisves word, bevat meestal artefakte, soos Honiball se palet en ander verf-implemente, (sien figuur 252a) 'n kitaar en muurhorlosie wat hy gemaak het, 'n diorama met sommige van die Adoons-marionette wat op televisie verskyn het en toekennings wat hy ontvang het vir sy werk (*Die Burger* 13/79/1977:12). Die glaskaste waarin die artefakte en tekeninge gehou word, is spesiaal vir dié doel ontwerp (sien figuur 252b). Oorspronklike tekeninge word in suurvrye houers geberg, terwyl talle kopieë en tydskrifte waarin sy tekeninge verskyn, in spesiale bergingsareas gehuisves word (mnr OJ Liebenberg 2002:onderhoud). Persoonlike besoeke in 1999 en 2002 het aan die lig gebring dat Honiball se nalatenskap 'n prominente plek in NALN se versamelings beklee.

#### **7.2.4 Die Honiball-versameling van Nasionale Pers (NPA)**

In 1985 het Honiball en sy eertydse werkgewer 'n ooreenkoms aangegaan waarvolgens hy 'n aantal oorspronklike tekeninge aan die Pers sou skenk, in ruil vir ander prente wat in laasgenoemde se besit was. Honiball het hiervolgens ook kopiereg op sy werk ontvang (mnr J Erasmus 2002:onderhoud; NPA Brief: Cillié 23/1/1985). 'n Beperkte aantal kopieë van sy werk het in besit van die Pers gebly. Dié kopieë is te koop aangebied aan die publiek (MS EHV Brief EM Honiball 12/5/1998). 'n Aantal van sy boeke (*Oom Kaspaas, Jakkals*



HONIBALL, THOMAS OCHSE

*50 jaar se vooruitgang [spotprent]*

1 Oorspronklike penskets 22 x 32 cm

Toestand: goed / ongemonteer : ongeraam

*1959 [spotprent]*

1 Oorspronklike penskets 23 x 27 cm

Toestand: goed / ongemonteer : ongeraam

*Aandag! [spotprent]*

1 Oorspronklike penskets 24 x 30 cm

Toestand: goed / ongemonteer : ongeraam

*Aankondiging [spotprent]*

1 Oorspronklike penskets 13 x 16 cm

Toestand: goed / ongemonteer : ongeraam

*Aardbol : Amanzi [spotprent]*

1 Oorspronklike penskets 13 x 42 cm

Toestand: goed / ongemonteer : ongeraam

*Adoons-hulle Boer Vorentoe...*

Oorspronklik 21 x 27 cm .- ink waterverf

Geraam

*Adoons-hulle by die Strand.*

Oorspronklike skets 38 x 50 cm .- ink op papier

Geraam

*Adoons-hulle [spotprent]*

1 Oorspronklike penskets 43 x 37 cm .- Gemengde media

Toestand: goed

*Adoons, Keesje, Kaas-en Kie*

1 Oorspronklike waterverfskildery 32 x 41 cm .- Waterverf op papier (KF 91/77 ; KS 91/77)

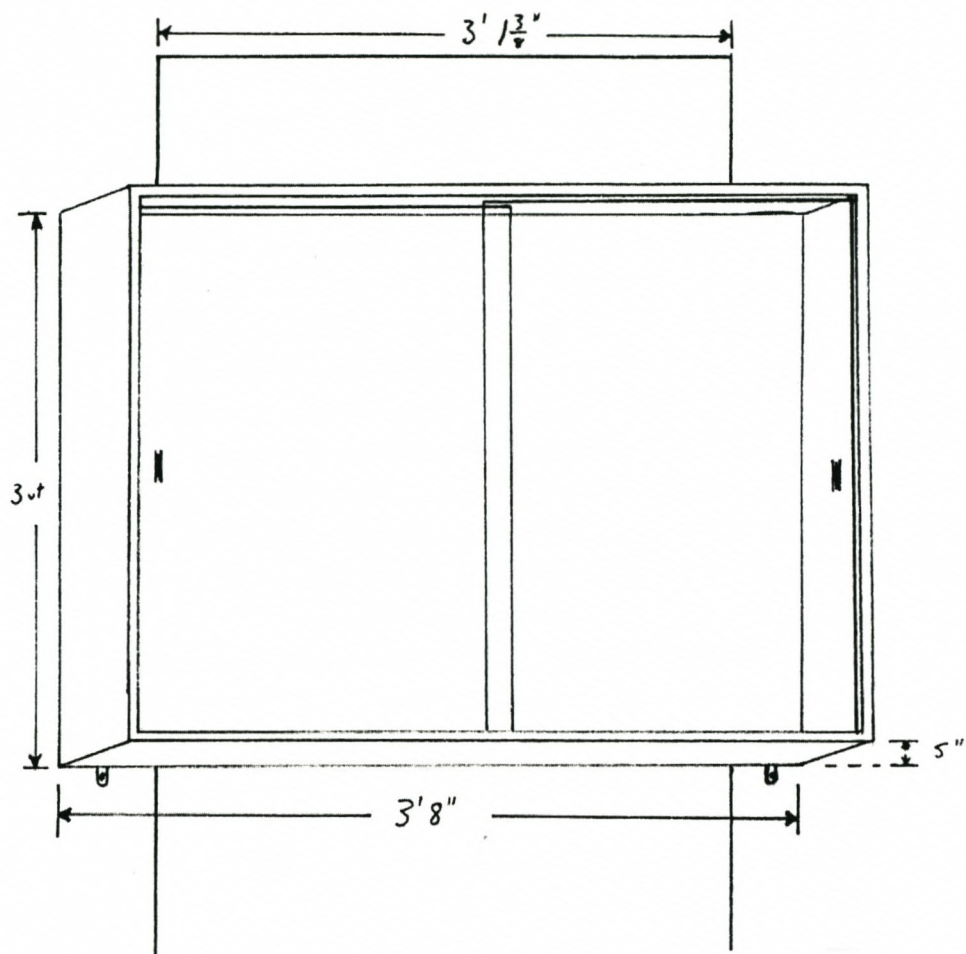
***Figuur 251b: Die eerste bladsy van die Honiball  
Versameling se inventaris, NALN  
(NALN 1015)***





*Figuur 252a: Honiballiana in 'n glaskas, NALN*  
(Foto CM Verster)





**Figuur 252b:** Plan van 'n glaskas  
(NALN: 1015/80/204:1976)



en *Wolf* en *Adoons-hulle*) word bewaar in die argief van die Pers in 'n brandkamer van die Kaapstad Argiefbewaarplek (KAB, Roelandstraat 72, Kaapstad).

Ongesorteerde knipsels van Honiball-spotprente uit verskillende koerante, asook Honiball se aanstellingsbrief word in die NPA bewaar. Enkele dokumente waarin na Honiball verwys word is in die Piet Cillié versameling ingesluit. Hierdie versameling is in 1980 aan die JSGDS geskenk (ds AP van der Colff 2002:onderhoud).

Deur die bemiddeling van prof Piet Cillié, wat op daardie stadium voorsitter van Nasionale Pers was, en Johan Erasmus is 'n aantal oorspronklike Honiball-prente op 27 Januarie 1986 aan Nasionale Pers oorhandig (*Die Burger* 28/1/1986:2; Du Toit 1998:78; mnr J Erasmus 2002:onderhoud) en nie op 17 Desember 1985 soos Cillié in 'n berig geantisipeer het nie (Cillié 1985:1). Die geleentheid is beplan om saam te val met Honiball se verjaardag, maar is weens organisatoriese probleme nie deurgevoer nie - Honiball het Cillié daarop gewys dat sy verjaardag op 7 Desember is en nie 17 Desember nie (NPA Brief: TO Honiball 10/4/1984). Die reëlins is klaarblyklik toe nie meer met dieselfde dringendheid uitgevoer nie. Volgens die Schoonraads is 'n *spesiale TO Honiball kamer* en 'n *Honiball Museum* ingerig (1989:170). 'n Artikel in *Naspersnuus* (Junie 1985:1) deur prof Cillié meld egter dat 'n *kernversameling* van 28 prente deur Honiball geskenk is vir permanente uitstalling en dat dit in die kafeteria op die 22ste vloer van die Nasionale Pers-Sentrum in Kaapstad uitgestal gaan word.

'n Persoonlike besoek aan Heerengracht 40 in April 1999 het aan die lig gebring dat dié geraamde prente toe steeds in die kafeteria van die Pers hang. Tydens 'n tweede besoek in Junie 2002 is bevind dat die betrokke prente op 'n gerekenariseerde inventaris geplaas is en tydelik in 'n stoorkamer bewaar word totdat 'n waardasie daarop gedoen word vir versekeringsdoeleindes. Dit blyk dus hiervolgens dat die Honiball versameling van Nasionale Pers op 'n verantwoordelike wyse bestuur en bewaar word.



### 7.2.5 Die Paul Roos Gimnasium Argief (PRGA)

'n Aantal reproduksies van Honiball se tekeninge word in 'n uitstalkas bewaar in die museum van Honiball se alma mater. Vier geraamde prente hang bokant die kas, waarin ook memorabilia van ander oud-leerlinge uitgestal word. 'n Paar van die tekeninge wat hy as skoolkind gemaak het kan ook gesien word in eksemplare van die skoolkoerant (sien figure 78a & b en 79a). Op hierdie wyse word Honiball vereer as oud-skolier wat groot hoogtes bereik het, terwyl ook die publikasie vereer word waarin sy eerste tekeninge gepubliseer is. Die feit dat hy daar vereer word, is ook gepas, aangesien die skool die plek is waar hy sy heel eerste prente geteken het (Du Toit 1998:1).

### 7.3 Die Africana- en kultuurhistoriese waarde van Honiball se pikturale humor

Honiball se werk kan as Africana bestempel en beoordeel word aangesien dit voorwerpe is wat suiwer as artefakte bestudeer kan word, maar weens die inhoud daarvan, wat sekere inligting oordra, het dit ook in daardie sin kultuurhistoriese waarde. Africana word beskryf as 'n generiese term wat enigiets beskryf wat betrekking het op Afrika (*Africana Notes & News* Julie 1959:3). Die term is veral van toepassing op boeke en pikturale materiaal (Potgieter ea 1970:46). Aangesien Honiball Afrikaanssprekend was en tipies Afrikaanse onderwerpe en karakters geskets het juis vir Afrikaanssprekendes, is sy werk bona fide Africana - met gepaardgaande kultuurhistoriese waarde.

#### 7.3.1 Africana-waarde

Die term Africana dui op enigiets wat betrekking het op Afrika, maar gewoonlik is dit van toepassing op boekeversamelings. In MuseumAfrika (Johannesburg) is egter groot pikturale versamelings wat dus ook as Africana beskou word. Onder dié materiaal is talle oorspronklike voorbeelde van pikturale humor (KAB BP no4 (2):1960). Honiball se oorspronklike werke word dus ook as Africana beskou.

Volgens Murray en Elsabé Schoonraad het Honiball se werk *deel* geword van die *Afrikaanse kultuur* (1989:166), terwyl kommentators op Honiball se werk beweer dat



Honiball se sketse nie net meer kunswerke is nie, maar ook Africana van groot waarde (*Die Burger* 7/11/1977:3; Steyn 1989:31). Oor die algemeen is Honiball se werk uniek wat betref sy persoonlike tekenstyl, terwyl die oorspronklike werke ook weens die individuele uniekheid daarvan waardevol is. Die ouderdom van sy werke dra by tot die waarde daarvan - monetêr en andersins, en daarom sal dit toeneem in waarde soos dit toeneem in ouderdom (Potgieter ea 1970:46; Steyn 1989:31). Alle ou voorwerpe het nie noodwendig versamelaarswaarde nie – daarvoor moet daar eers 'n aanvraag daarvoor ontstaan, terwyl die toestand waarin dit verkeer grootliks bepalend is van die uiteindelijke verkoopprijs (Smith 1965:181). Daarbenewens speel faktore soos veilingsomset en prysrekords 'n bepalende rol by die skatting van markwaardes op 'n gegewe tydstop (Welz 2002:21).

Oorspronklike strokies van verskillende kunstenaars word gereeld deur Sotheby's in Londen opgeveil teen substansiële pryse, wat daarop dui dat daar in Europa 'n mark vir sodanige werke bestaan. 'n Eerste uitgawe van die strokiesheld *Spider Man* is in 1995 op \$14 000 geskat (Bothma 1995:19). Hoewel daar wel 'n mark vir Honiball se werk bestaan, is dit egter nog nie so ontwikkel soos oorsese markte vir soortgelyke artefakte en boeke nie (mnr SA Welz 2002:onderhoud). Voordat daar nie 'n substansiële aanvraag vir Honiballiana ontstaan nie, sal pryse dienooreenkomstig laag bly.

### **7.3.2 Kultuurhistoriese waarde**

Die waarde wat Honiball se werk vir kultuurhistoriese navorsing het, is vererlei. Die feit dat dit ingedeel kan word in die vakdissiplinêre hoofafdelings van kultuurgeskiedenis, naamlik *geestelik* en *stoflik*, dui daarop dat letterlik enige van sy skeppings voorbeelde is van (Afrikaanse) kultuurgoedere. Hierdie aspekte van sy nalatenskap word bespreek in hoofstukke 5 en 6.

Wanneer Honiball se werk volgens bogenoemde klassifikasie-indelings beoordeel word, is die volgende kriteria toepaslik: die tydperk en lokaliteit waarop kommentaar gelewer word, asook die kultuurhistoriese korrektheid van die uitbeeldings (Steyn 1989:35). Bowenal moet in ag geneem word dat hy nie 'n replika van die werklikheid wou weergee nie, maar



eerder *parallelle wêreld* geskep het om deur beide ooreenkomste en kontraste satiriese kommentaar op die werklikheid te lewer.

Kommentators soos Goosen en Lategan se mening dat die inhoud, sowel as die waarde van Honiball se werk oor kleur- en taalgrense strek (Goosen 1985:11; Lategan 1985:46), is dus debatteerbaar. Greg Guldin, 'n Amerikaanse antropoloog, beweer dat dit 'n mistasting is om kuns as universeel te bestempel omdat daardeur veronderstel word dat goeie kunswerke deur almal waardeer word. Hy verklaar dat kuns en kultuur deel is van mense se wêreld- en werklikheidsbeskouing en dit veroorsaak dat mense fikseer op sekere aspekte en dimensies, terwyl ander selektief misken word. Guldin gee egter toe dat kruis-kulturele beïnvloeding moontlik is, hoewel die skepper van sulke werke tevrede moet wees indien sy werk *terugpraat met 'n buitelandse aksent* (Steiner & Haas 1995:vi). Honiball se *Jakkals-en-Wolf*-strokies wat in swart tale vertaal is, sal hiervolgens nie dieselfde boodskap hê vir swart lesers as vir diegene vir wie dit oorspronklik bedoel is nie.

Sekere kommentators soos Lategan beweer Honiball se werk word *landswyd waardeer deur sowel Afrikaans- as Engelssprekendes, en selfs anderstaliges* (Lategan 1985:46). Hoewel die estetiese kwaliteit van sy werk en in sekere gevalle die humor wel oor taal- en volksgrense strek, is die *Afrikaansheid* daarvan in die meeste gevalle 'n struikelblok vir nie-Afrikaanses om Honiball se werk ten volle te waardeer. Sekere verwysings daarin sal nie noodwendig deur mense van ander kultuurgroepe begryp word nie. Woordspeling en humoristiese naamgewing sal in baie gevalle slegs deur Afrikaanssprekendes verstaan word. Die konteks waarin Honiball se humor geskep is, is dikwels selfs vir Afrikaanssprekendes van die huidige geslagte onbekend. Soos genoem in die eerste hoofstuk, verskil die humor van volke in sommige opsigte – hoofsaaklik weens die feit dat lede van verskillende kulture nie dieselfde ondervindings en lewensuitkyk deel nie. Om die fyner nuanses van 'n spesifieke volk se humor te begryp, is nodig dat kennis opgedoen word oor die geskiedenis van sodanige volk.

In die VSA word die kultuurhistoriese waarde van pikturale humor in 'n toenemende mate erken (Pustz 1999:ix; Wright 2001:323). Volgens die historikus AA Berger lê die waarde van strokies daarin dat hulle 'n samehorigheidsgevoel aanwakker by mense van dieselfde



nasionaliteit (Bateman 1969:gp). Essie Honiball beweer dat Honiball se werk in die toekoms sal meehelp om eenheid en onderlinge aanvaarding tussen volksgroepe in die Suid-Afrikaanse nasie mee te bring (mev EM Honiball 2002:onderhoud; Verster 2002:III). Die aanwending van sy strokies om tweedetaalleerders Afrikaans te leer het die potensiaal om kulturele gewaarwording en aanvaarding aan te help, aangesien anderstaliges wat Afrikaans leer met behulp van Honiball se werke, ook blootstelling kry aan Afrikaanse kultuurgoedere, waardes en denkprosesse.

Bradford Wright beweer in sy boek *Comic book nation: the transformation of youth culture in America* dat Disney se produkte oor 'n soort tydloosheid beskik wat dit onbruikbaar maak vir die kultuurhistorikus (2001:xvii). Honiball se werk is juis weens die kultuur- en tydgebondenheid daarvan geskik vir die studie van kultuurgeskiedenis.



## HOOFSTUK 8

### EVALUERING

Die **hoofdoelwit** van die studie was om die leemte ten opsigte van kultuurhistoriese navorsing oor pikturale humor in Suid-Afrika, in besonder die ontleding van die werk van 'n Afrikaanse pikturale humoris, aan te spreek. TO Honiball is uitgesonder as die vernaamste eksponent van hierdie genre en sy werk is as sodanig ontleed. 'n **Holistiese benadering** is gevolg, wat behels dat nie slegs gekyk is na Honiball as individu nie, maar ook na die oorvleuelende invloedssfeer van pikturale humor as eeue-oue internasionale verskynsel en die spesifieke toepassingswyse daarvan binne 'n Afrikaanse konteks.

Volgens CJ Langenhoven het hy vir sy volk geskryf, omdat hulle nie wou lees oor dinge wat hulle nie verstaan het nie (Viljoen 1997:164). Honiball het insgelyks verklaar dat hy Afrikaanse strokies wou skep omdat daar na sy mening 'n skaarste aan sodanige strokies met 'n Afrikaanse inslag en humor was. Honiball het wel sy **individuele** humorsin, politieke en sosiale perpektiewe en kunstalente laat geld in sy skeppingswerk, maar die impak van die Amerikaanse strokieskuns (in 'n mindere mate), die tydsgees in Suid-Afrika en sy kulturele agtergrond (veral) het duidelik in sy werk uiting gevind.

Volgens die outeurs van *Metodologie van die geesteswetenskappe: basiese begrippe* word die geldigheid van enige studie bedreig deur sekere **denkfoute**, naamlik ekologiese en reduksionistiese denkfoute/tendense (Mouton ea 1985:5). Eersgenoemde aspek behels dat gevolgtrekkings gemaak word oor byvoorbeeld groepe wanneer slegs individue bestudeer is, of omgekeerd (1985:41). Om hierdie rede is Honiball as **individu** en Afrikaanssprekendes as **groep** bestudeer (hoewel met die onus op Honiball). Terselfdertyd is in ag geneem dat wedersydse beïnvloeding plaasgevind het. Honiball was deel van 'n kultuurgroep, met inbegrip van groepsdruk wat op hóm uitgeoefen is, soos veral in sy politieke prente na vore kom, terwyl hy hulle op politieke en sosiale terreine beïnvloed het. Eienskappe soos die boer-maak-'n-plan-konsep en die opvattinge oor sekere taboes word gedeel deur Honiball (die individu) en sy kultuurgenote (die groep). In sekere gevalle het hy algemene uitgangspunte van Afrikaanssprekendes gehuldig, maar tog met voorbehoud, soos oor rasseverhoudings en gesagsaanvaarding. Hoewel hy subtiel te werk gegaan het,



het hy nogtans kritiese vrae gevra gedurende 'n tydperk wat sy volk 'n sogenaamde laer-mentaliteit aangekleef het. Kritiek vanuit die binnekring is normaalweg heftig afgekeur, want die Afrikaner se oorlewing is gesien as afhanklik van sterk leierskap en samehorigheid binne die volksgroep teen 'n vyandige wêreld (prof PW Grobbelaar 1999:onderhoud).

*Reduksionistiese neigings* verwys na die tendens om slegs verklarings en interpretasies in terme van **disipline-spesifieke veranderlikes** te oorweeg en aan te bied. Wanneer 'n sosioloog byvoorbeeld in die bestudering van 'n verskynsel slegs sosiologiese veranderlikes (waardes, norme, rolle) in berekening bring, sonder om ekonomiese en politieke invloede op die studie-onderwerp in berekening te bring, word 'n skewe beeld voorgehou (Mouton ea 1985:42). Honiball is dus ontleed vanuit 'n persoonlikheid- en 'n kultuurperspektief, terwyl hy ook met ander kunstenaars vergelyk word. Terselfdertyd word sosio-ekonomiese faktore in ag geneem wat gedurende sy leeftyd dominant was. Daar is bevind dat die armoede wat gedurende die Depessietydperk ontstaan het vir Honiball beïnvloed het, asook die finansiële gebrek wat hy en sy eggenote ná sy aftrede gely het. Hierdie faktore het aanleiding gegee tot onder andere sy diensaanvaarding by Nasionale Pers en die totstandkoming van die kleurprente wat hy as pensioenaris geskep het, maar bowenal het dit sy lewensuitkyk gevorm en eienskappe gekweek soos selfdisipline en hardwerkendheid. Daarsonder sou die groot hoeveelheid werke wat tans bewaar word nie tot stand gekom het nie.

Daar is ook gepoog om op 'n **inter-dissiplinêre** wyse te werk te gaan deur beide skriftelike en mondelinge bronne te gebruik wat ressorteer uit vakgebiede soos die skone kunste en joernalistiek. Daarom is 'n omvattende literatuurstudie gedoen, wat onder andere aan die lig gebring het dat etlike beoefenaars van die skone kunste ook pikturale humor beoefen het en dat daar talle ooreenkomste waarneembaar is tussen pikturale humor aan die een kant en beide literatuur- en nie-humoristiese visuele kunstipes.

Mouton en medewerkers beweer dat die **individu** die mees tipiese *onderwerp* van geesteswetenskaplike navorsing is. **Groepe** is ook dikwels die fokus van studie, wat beteken dat aspekte soos solidariteit en gedeelde ondervindinge ter sprake kom.



ontledingseenhede geïdentifiseer (1985:38-39). In hierdie studie kom Honiball as individu, sy volksgroep, die instansie by wie hy in diens was, asook sy tekeninge as artefakte ter sprake. Die fokus is egter op die inhoud van sy tekeninge – watter geestelike en stoflike kultuurgoedere daarin uitgebeeld word, soos geïnspireer deur die somtotaal van die genoemde faktore wat hom as kunstenaar beïnvloed het.

Essie Honiball se siening dat Honiball se werk sy **samelewing weerspieël** het (1999:onderhoud) word bewys deur die voorkoms van talryke voorbeelde van Afrikaanse kultuurgoedere in sy werk. Mouton verklaar dat alle stellings konteksgebonde is (1985:3) – wanneer die stelling dus gemaak word dat Honiball se werk verouderd is, beteken dit dat sy werk vandag minder/ander betekenis het as wat dit gedurende sy leeftyd gehad het. Hy en sy tydgenote het immers dieselfde kulturele agtergrond gedeel – hulle kon dus met sy skeppings identifiseer. Die historikus AA Berger som die invloed van strokies op: *they create a national sense of belonging and identification* (Bateman 1969:gp).

**Voorveronderstellings** soos dat Honiball die enigste Afrikaanse pikturale humoris van naam was en dat pikturale humor inherent minderwaardig is en selfs nadelig is vir die lesers daarvan, is aangespreek. Die gevolgtrekkings wat hieromtrent gemaak is, is eerstens dat Honiball wel die vernaamste van 'n aantal Suid-Afrikaanse en meer besonders Afrikaanse pikturale humoriste is wat werk van hoogstaande gehalte gelewer het – nie slegs wat die estetiese aspekte van die genre betref nie, maar ook wat die gebruikswaarde van pikturale humor betref. In hierdie opsig is bevind dat Honiball die aansienlike oorredingsmoontlikhede van politieke spotprente effektief kon benut, maar ook deur sosiale prente en strokies sy samelewing se swakhede ontbloot het en sy volksgenote aangemoedig het om vir hulself te lag. Met sy sosiale spotprente en strokies het hy Afrikaanssprekendes met satiriese humor vermaak en ook didakties opgetree.

Pikturale humor word alreeds vir meer as 'n dekade in Suid-Afrika in 'n **opvoedkundige rol** aangewend. Honiball se werk is selfs al langer as dit vir dié doel oor die radio en in handboeke vir swart skole gebruik. Sedert 2002 word sy werk ook geïmplementeer om tweedetaalleerders Afrikaans te leer. Om dit te vermag word gebruik gemaak van moderne elektroniese media, soos CD-ROM en die internet. Hoewel die gewildheid van sy



elektroniese media, soos CD-ROM en die internet. Hoewel die gewildheid van sy skeppings afgeneem het, het die opvoedkundige potensiaal daarvan nie afgeneem nie. Aangesien die inhoud van Honiball se werk tipies Afrikaans is, beteken dit dat nie net die Afrikaanse taal oorgedra word aan anderstaliges nie, maar ook begrip vir die Afrikaanse kultuur (mev E Kruger 2002:onderhoud). Kloppers beweer ook dat spotprente bydra tot die bevordering van visuele geletterdheid en om denk- en leesvaardighede te ontwikkel (1990:gp).

Die studie van Honiball se werk het ook aan die lig gebring dat die sub-genres van pikturale humor (byvoorbeeld strokies) kunsvorme in eie reg is en as sodanig beoordeel moet word. Pikturale humor kan dus nie bloot uit 'n literêre oogpunt ontleed word nie, aangesien dit nie 'n kruising van prente en verhale is nie, maar 'n selfstandige medium met eiesoortige konvensies. Wanneer 'n leser 'n spesifieke genre benader, beoordeel hy/sy dit volgens vooropgestelde verwagtings. Hierdie verwagtings word geskep deur die formaat en temas van soortgelyke werke wat reeds aan die leser bekend is (Jauss 1983:22). Hiervan kan ook afgelei word dat indien die leser nie bekend is met die strokiesgenre nie, hy/sy geneig is om dit te beoordeel volgens die formaat, temas ensovoorts wat op ander genres van toepassing is.

Volgens proff Booyens en Grobbelaar sou daar 'n **leemte in die Afrikaanse kultuurerfenis** gewees het indien die Afrikaanse volk Honiball se skeppinge moes ontbeer (onderhoude:1999). Eersgenoemde beweer dat Honiball sy werk vir sy tydgenote geskep het en dat dit dus kontemporêr was. Sodoende het dit *betekenis* aan 'n *tydsgleuf in ons lektuurgeskiedenis* gegee. Wat betref Wortley se stelling dat Honiball se werk in die vergetelheid verdwyn, het Booyens gemaak dat min mense se werk onsterflike status verwerf. Honiball het sy tydgenote beïnvloed (mnr WR Bosman 1999; Muller 1990:719) en aangesien die geskiedenis 'n kontinuum is van opeenvolgende en wedersyds-beïnvloedende gebeure, het hy 'n belangrike rol gespeel in die evolusie van sy volk. Daar kan nie summier aangeneem kan word dat daar niemand anders soortgelyke werk sou gelewer het indien Honiball dit nie gedoen het nie. In retrospek gesien, kan myns insiens wel beweer word dat hierdie studie konkrete bewys lewer van die aard, omvang en betekenis van Honiball se bydrae tot die Afrikaanse kultuurerfenis (en die genre van



pikturale humor in die algemeen) en dat dit as sodanig kultuurhistoriese navorsing waardig is.

Van Jaarsveld beweer dat beeldvorming van herinneringe 'n sekere trap van ontwikkeling en 'n sekere mate van selfbewussyn veronderstel (1959:63). Honiball se pikturale uitbeeldings van gebeure, karakters en milieu het bygedra tot sodanige beeldvorming en herinneringe. Terselfdertyd bied Honiball se werk verwysings vir **kultuurhistoriese navorsing** van sy generasie. Volgens die spotprenttekenaar HM Bateman is pikturale humoriste *recorders of the contemporary scene* (1969:gp). Grobbelaar beweer dat 'n strokiesboek as 'n tipe volksboek beskou kan word wat bedoel is vir die breë massa en dat dit 'n weerspieëling is van openbare smaak. Daarom is dit geldig om elemente van tydsges in pikturale bronne te identifiseer (1999:onderhoud). Booyens beweer dat die tydges en sosiale tendense wat Honiball beïnvloed het die essensie van sy werk is (1999:onderhoud). Pretorius beaam dat Honiball inderdaad 'n *produk van sy tyd is* (2000:onderhoud). Myns insiens kan Afrikaanse kultuur tydens Honiball se skeppingstydperk (ongeveer 1930 tot 1990) deur middel van sy werk bestudeer word indien dit benader word vanuit die oogpunt dat sy werk die manifestasie is van 'n kreatiewe persoon se siening van die wêreld waarin hy leef.

Walt Disney, Charles Schultz en ander wêreldbekende vermaaklikheidsterre het doelbewus daarna gestreef om hul werk tydloos te maak en om die grootste moontlike mark te betrek (Johnson 1989:191). Sodoende het hulle roem en rykdom bekom, maar dikwels kulturele identiteit prysgegee. Hoewel Honiball se werk grootliks tyd- en kultuurgebonde is, het dit steeds die potensiaal om in 'n sekere mate **oor kulturele grense te beweeg**. Nie-Afrikaanses sal egter nie dieselfde waarde daaraan heg as Afrikaanssprekendes nie, aangesien eersgenoemde nie die gedeelde ervarings het wat prof PW Grobbelaar bestempel as die kernelemente van volkshumor nie (1999:onderhoud). Nogtans kan sodanige begrip aangeleer word deur interkulturele kontak. Strokies is 'n uitstekende medium om juis dít te vermag, aangesien humor per se internasionaal is – mense van alle volksgroepe kan daarmee identifiseer (Pustz 1999:214). Inherente volkskundige verskille in humor kan deur strokies *verduidelik* word deurdat die betrokke gebeure/bedoelings deur middel van lyftaal



en dies meer uitgebeeld word. 'n Studie van Honiball se strokies bied inderdaad die geleentheid om Afrikaanse kultuurgoedere waar te neem, insluitende Afrikaanse humor.

Teulié beweer dat die studie van populêre kultuur die navorser in staat stel om die meganismes te begryp wat opgestel is om 'n sekere **ideologie** te bevorder op 'n gegewe tydstop in die ontwikkeling van 'n land (2001:81). DJ Kotzé se studie van die politieke spotprente van DC Boonzaier (1988) wat gedurende 1915-1924 in *Die Burger* verskyn het, is so 'n studie. Honiball se politieke prente kan eweneens op die wyse bestudeer word. Aangesien hierdie studie fokus op kultuurhistoriese aspekte, lê die veld van Honiball se politieke werk steeds braak. Hoofstuk 5-1 is immers slegs 'n voorbeeld vandie magdom informasie uit Honiball se politieke prente geput kan word. Teulié se stelling oor populêre kultuur is egter ook van toepassing op ander vakrigtings, benewens politieke geskiedenis. 'n Kultuurhistoriese ontleding van die pikturale werke van TO Honiball lewer bewys hiervan.

Francis Haskill beweer dat daar gedurende die middel-1800's in Europa geen teoretiese onderskeid gemaak is tussen karikature en populêre kuns nie. Mettertyd het pikturale humor selfs voorrang gekry bo ander **kunsvorme** omdat dit lig werp op tydsgees en populêre voor-en afkeure (1995:368, 370). Nogtans beweer RT Wigand: *There is no doubt that comics and cartoons are a somewhat overlooked and maybe forgotten medium [...] the subject area remains for now a blind spot within academic study* (1986:56). Akademiese studies van pikturale humor het sowat 'n dekade nadat Wigand bogenoemde stelling gemaak het, op 'n beduidende skaal die lig begin sien. Voorbeelde is *Comic book culture* deur Pustz (1999) in die VSA, en die studies van Rheeder en ander oor die Suid-Afrikaanse opset. Hierdie studie moet gesien word as deel van dié tendens.



## BRONNELYS

### AFKORTINGS

AB	Aantekeningboek
AH	<i>Adoons-hulle</i> (boeke)
AKE	<i>Afrikaanse kinderensiklopedie</i>
C	Politiese Raad (1649-1795)
EHV	Essie Honiball Versameling
JSGDS	JS Gericke Biblioteek Dokumentesentrum, Universiteit van Stellenbosch.
J&W	<i>Jakkals en Wolf</i> (boeke).
KAB	Kaapstad Argiefbewaarplek, Kaapstad.
MS	manuskrip
NPA	Nasionale Pers Argief
NALN	Nasionale Afrikaanse Letterkundige Museum en Navorsingsentrum.
OK	<i>Oom Kaspaas</i> (boeke)
RHB	radio-hoorbeeld
TOH-Prom	TO Honiball-Promosies

### LITERATUUR

Amptelike jaarboek van die Republiek van Suid-Afrika	1974	Departement van Inligting: Kaapstad.
Amptelike jaarboek van die Republiek van Suid-Afrika	1985	Departement van Buitelandse Sake: Pretoria.
Anon	1985	<i>Out of the sun</i> , War Picture Library, Central News Agency Limited: Johannesburg.
Albertyn, CF (red)	1965	<i>Afrikaanse kinderensiklopedie</i> , Deel 7, Nasionale Boekhandel: Kaapstad.
Albertyn, CF (red)	1975	<i>Ensiklopedie van die wêreld</i> , CF Albertyn: Stellenbosch.
Albertyn, CF (red)	1982	<i>Afrikaanse kinderensiklopedie</i> , Deel 9, Nasionale Boekhandel: Kaapstad.
Albertyn, CF (red)	gd	<i>Kinders van die wêreld</i> , Deel 7, Albertyn Stellenbosch: Stellenbosch.
Alexander, FL	1962	<i>Art in South Africa since 1900</i> , AA Balkema: Kaapstad.
Ashbee, CR	1926	<i>Caricature</i> , Chapman & Hall: Londen.



Badenhorst, A	1997	<i>Die benutting van die strokiesprent in die onderrig van Afrikaanse stelwerk en letterkunde op skoolvlak</i> (Ongepubliseerde MA-tesis: Universiteit van Stellenbosch).
Bain, D & B Harris	1977	<i>Mickey Mouse fifty happy years</i> , New English Library: Londen.
Barker, M	1989	<i>Comics: ideology, power and politics</i> , Manchester University Press: Manchester.
Barker, K (red)	1993	<i>Graphic account</i> , Youth Libraries Group: Newcastle-under-Lyme.
Barsley, M (red)	1943	<i>Modern American humor</i> , The Pilot Press: Londen.
Bascom, WR	1984	Four functions of folklore (in A Dundes ea: <i>The study of folklore</i> , Prentice-Hall: Londen).
Bateman, M	1969	<i>The man who drew the 20<sup>th</sup> century</i> , MacDonald & Company: Londen.
Baynes, TS (red)	1890	<i>Encyclopaedia Britannica</i> , Deel 5 (9de uitgawe), Henry C Allen & Company: New York.
Beerbohm, M	1943	<i>The poets' corner</i> , The King Penguin Books: Londen.
Bennett, P	1979	<i>The illustrated child</i> , GP Putnam's Sons: New York.
Berman, E	1993	<i>Art and artists of South Africa</i> , South Book Publishers: Johannesburg.
Berry, A	1986	Cartoonists and freedom ( <i>The Star Weekend</i> , 30 Augustus).
Berry, A	1989	<i>Act by act – 40 years of Nationalist rule in South Africa</i> , Lowry Publishers: Johannesburg.
Beukes, WD (red)	1992a	<i>Boekewêreld: die Nasionale Pers in die uitgewersbedryf tot 1990</i> , Nasionale Boekhandel: Kaapstad.



Beukes, WD (red)	1992b	<i>Oor grense heen: op pad na 'n nasionale pers</i> , Nasionale Boekhandel: Kaapstad.
Beyers, HP	1973	<i>Pa het gesê</i> , privaat uitgegee: Robertson.
Blenkin, JH	1910	Weekly papers of the past ( <i>The Cape</i> , 15 April).
Blitz, B	1998	<i>The big book of cartooning</i> , Courage Books: Philadelphia (VSA).
Boam, L	1964	Cartoonists at work ( <i>The Cape Argus</i> , 25 Julie).
Bodenstein, A	1920	Boonzaier se prente ( <i>De Burger</i> , 1 Desember).
Boekkooi, J	1983	Gentle satirist bows out of public eye for the last time ( <i>The Star</i> , 5 Maart).
Boonzaier, DC	1904	<i>South African News cartoons</i> , South African Newspaper Company: Kaapstad.
Boonzaier, DC	1912	<i>My caricatures</i> , privaat uitgegee: Kaapstad.
Boshoff, SPE & GS Nienaber	1967	<i>Afrikaanse etimologiese woordeboek</i> , Die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns: Pretoria.
Bosman, DB (red)	1984	<i>Tweetalige woordeboek</i> (7de uitgawe), Tafelberg: Kaapstad.
Bosman, FCL	1940	Voorwoord (in TO Honiball: <i>Oom Kaspaas</i> , Nasionale Boekhandel: Kaapstad).
Bosman, WR	1989	<i>Louis, die Laeveldleeu en vriende</i> , JP van der Walt: Pretoria.
Boston, R	1974	<i>An anatomy of laughter</i> , Collins: Londen.
Botha, D	1992	<i>Die beste spookstories van CJ Langenhoven</i> , Tafelberg: Kaapstad.
Botha, K	1989	Oom Kaspaas is op die TV! ( <i>Die Transvaler</i> , 11 Januarie).
Bothma, G	1995	Comics het deel van die lewe geword ( <i>Insig</i> , Julie).



Bouma, P	1985	Spotprente in Suid-Afrika ( <i>Informa IV</i> , 1-11 November).
Bouman, AC	1938	<i>Kuns in Suid-Afrika</i> , JH de Bussy: Pretoria.
Braine, J	1974	<i>Writing a novel</i> , Eyre Methuen: Londen.
Breytenbach, P	1983	Oom Kaspaas ( <i>Die Vaderland</i> , 2 Augustus).
Brill, WG (red)	1893	<i>Dagverhaal van Jan van Riebeeck, commandeur aan de Kaap de Goede Hoop</i> , Deel 3 (1659-1662), Martinus Nijhoff: 'S Gravenhage.
Brink, AP	1983	<i>Mapmakers: writing in a state of siege</i> , Faber & Faber: Londen.
Brown, R	1970	<i>Reinaard die vos</i> , Tafelberg: Kaapstad.
Brown, R	1986	An analysis of comics in Britain and their possible contribution to visual culture (in A Silbermann & HD Dyroff (reds): <i>Comics and visual culture</i> , KG Saur: München).
Bryant, M & S Heneage	1994	<i>Dictionary of British cartoonists and caricaturists 1930-1980</i> , Scholar press: Aldershot.
Burden, M	2000	Die metodologie van Kultuurgeskiedenis ( <i>Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Kultuurgeskiedenis</i> , November).
Burden, M & B Ekermans	2001	'n Klassifikasiestelsel vir Kultuurgeskiedenis ( <i>Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Kultuurgeskiedenis</i> , November).
Burger, AE	1940	<i>Wolf- en Jakkalsstories</i> , Dele 1 en 2, JL van Schaik: Pretoria.
Burger, CJ & OJ Liebenberg	1977	TO Honiball ( <i>Vrystaatse Biblioteke</i> , Oktober-Desember).
Bürger, GA	1965	<i>Die wonderbaarlike avonture van Baron von Münchhausen</i> : Human & Rousseau, Kaapstad.



Calitz, FC	1979	<i>Spot, skel en verwante verskynsels in Afrikaans</i> (Ongepubliseerde DLitt-proefskrif, Universiteit van Stellenbosch).
Carano, R	1986	<i>Comics in Italy</i> (in A Silberman & HD Dyroff (reds): <i>Comics and visual culture</i> , KG Saur: München).
Carrier, D	2000	<i>The aesthetics of comics</i> , Pennsylvania University Press: Pennsylvania (VSA).
Casimir, R (ea)	1941	<i>Humor in Holland</i> , Servire: Katwijk aan Zee.
Chambers, M (ea)	1979	<i>The Western experience: the modern era</i> , Deel 3, Alfred A Knopf: New York.
Chambers, W & R Chambers	1895	<i>Chambers's encyclopaedia</i> , Chambers & Chambers: Londen.
Cheales, R	1983	Top cartoonist ( <i>The Citizen</i> , 19 Maart).
Cholet, B	1944	<i>The all American art of cartooning</i> , Higgins Ink Company: New York.
Cianciolo, P	1976	<i>Illustrations in children's books</i> , WC Brown: Iowa.
Cillié, PJ	1980	<i>Tydgenote</i> , Tafelberg: Kaapstad.
Cillié, PJ	1985	Honiball-werke kry ereplek in Pers-Sentrum ( <i>Naspersnuus</i> , Junie 1985).
Cillié, PJ	1989	Voorwoord (in M Schoonraad & E Schoonraad: <i>Companion to South African cartoonists</i> , AD Donker: Johannesburg).
Cillié, PJ	1990	Doyen van spotprente ( <i>Die Burger</i> , 23 Februarie).
Clark, A	1998	<i>Dictionary of British comic artists, writers and editors</i> , The British Library: Londen.
Clark, M & C Voake	1993	<i>The best of Aesop's fables</i> , Walker Books: Londen.
Clarke, G	1991	Comics and graphic novels ( <i>Cape Librarian</i> , September).



Coetzee, A	1949	<i>Ons volkslewe: volkskundige opstelle</i> , JL van Schaik: Pretoria.
Coetzee, A	1953	<i>Die Afrikaanse volkskultuur</i> , AA Balkema: Kaapstad.
Coetzee, JH	1942	<i>Verarming en oorheersing</i> , Nasionale Pers Beperk: Bloemfontein.
Coetzee, T	1990	TO Honiball –'n kort lewenskets ( <i>Kaapse Bibliotekaris</i> , April).
Cornelissen, J	1929	<i>Nederlandsche volks humor op stad en dorp, Land en Volk</i> , Deel 1, De Sikkel: Antwerpen.
Cowen, C	1895	<i>The Schröder art momento</i> , The Press Works: Pretoria.
Crafford, FS	1946	<i>Jan Smuts, 'n biografie</i> , George Allen & Unwin: Londen.
Cronje, G (red)	1968	<i>Die verband tussen die kunste</i> , JL Van Schaik: Pretoria.
Craven, T (red)	1943	<i>Cartoon cavalcade</i> , Simon and Schuster: New York.
Cronje, G	1945	Die huisgesin in die Afrikaner kultuur-gemeenskap (in CM Van Den Heever & P de V Pienaar (reds): <i>Kultuurgeskiedenis van die Afrikaner</i> , Deel 1, Nasionale Boekhandel, Kaapstad).
Daniels, L	1995	<i>Strokies (Insig)</i> , Julie).
Danzinger, C	1977	<i>Suid-Afrikaanse geskiedenis 1910-1970: spotprente</i> , Oxford University Press: Kaapstad.
Davies, J & M Berrell	1985	Australian television satire – ASIO and SWOT (in P Lang (red): <i>Comic relations</i> , geen uitgewer: Frankfurt-am-main).
De Beer, M	1988	<i>Who did what in South Africa</i> , AD Donker: Craighall.
De Bruin, W	1980	'n Hele geslag se grootlieg-inspirasie! ( <i>Bylae by Beeld</i> , 4 Oktober).



Degh, L	1972	Folk narrative (in RM Dorson (red), <i>Folklore and folk life</i> , University of Chicago Press: Chicago).
De Jong, C	1966	Een Afrikaner satire op de vijanden van Reinaert de vos (in <i>Nieuws uit Zuid-Afrika</i> , 31 Oktober).
De Kock, G	1999	Woede oor Adoons se kind op spyskaart ( <i>Rapport</i> , 23 Mei).
De Kock, G	2000	Tot siens, Charlie Brown ( <i>Rapport</i> , 9 Januarie).
De Kock, WJ (red)	1968	<i>Suid-Afrikaanse biografiese woordeboek</i> , Deel 1, Nasionale Boekhandel: Kaapstad.
Dehghanpisheh, B	2001	Not just for kids anymore ( <i>Newsweek</i> , 1 Oktober).
Depondt, P	1998	The poetry of a futuristic city ( <i>The Low Countries 1997-1998</i> , Ons Erfdeel: Brugge).
Dewar, J	1983	On the art scene ( <i>The Star</i> , 23 Maart).
Dewey, J	1971	The act of expression (in J Hospers (red): <i>Artistic expression</i> : New York).
<i>Die Bybel</i>	1957	Die Bybelgenootskap van Suid-Afrika: Kaapstad.
Doetsch, M	1958	<i>Comics und Ihre jugendlichen Leser</i> , Anton Hain: Meisenheim-am-Glan.
Donald, D	1996	<i>The age of caricature</i> , Yale University Press: Londen.
Dorfman, A & A Mattelart	1971	<i>Hoe lees ik Donald Duck – imperialistiese ideologie in de Disneystrip</i> , Socialistiese Uitgeverij: Nijmegen.
Dorson, RM (red)	1972	<i>Folklore and folklife</i> , The University of Chicago: Chicago.
Douglas, R	1990	<i>The World War 1939-1945: The cartoonist's vision</i> , Routledge: Londen



Dundes, A (red)	1965	<i>The study of folklore</i> , Prentice-Hall: Londen.
Du Preez, FA	2002	Spotprent oor MIV in swak smaak ( <i>Die Burger</i> , 9 Januarie).
Du Toit, E	1998	<i>Pen, penseel en 'n glimlag</i> , Benedic: Pretoria.
Du Val, J	1966	Honoré Daumier ( <i>Die Huisgenoot</i> , 23 Desember).
Duvenhage, A	1967	<i>Die institusie van Calvyn</i> , Pro Rege Pers: Potchefstroom.
Edeling, A	1977	Sit vroegsaand reg vir Adoons! ( <i>Radio &amp; TV Dagboek</i> , 8-14 Augustus).
Edeling, A	1980	Die man wat Oom Kasper leer spekskiet het ( <i>Radio &amp; TV Dagboek</i> , 17-23 November).
Eisner, W	1995	<i>Comics and sequential art</i> (herdruk), Poorhouse Press: Florida (VSA).
Ekermans, B	2000	<i>Die ontwerp van 'n ordeningstelsel en vindmiddels vir 'n kultuurhistoriese navorsingsentrum</i> (Ongepubliseerde MA-tesis, Universiteit van Stellenbosch).
Ekermans, B	2002	Nuwe uitstalling in Afrikaanse Taalmuseum ( <i>Kultuurkroniek</i> bylae by <i>Die Burger</i> , 21 September).
Eksteen, L	1990	<i>Afrikaanse sinoniem woordeboek met antonieme</i> , JL van Schaik: Pretoria.
<i>Encyclopaedia Britannica</i>	1984	Dele 1 & 2, geen uitgewer: Chicago.
Engelbrecht, E	1984	Floris Badman: enigste SA volkleurstrokie vier sy eerste verjaardag ( <i>Naspersnuus</i> , Julie).
Esterhuysen, D	1977	<i>Adoons-hulle begin lewe</i> (Bylae by <i>Die Burger</i> , 2 Julie).
Farr, M	2001	<i>Tintin: the complete companion</i> , John Murray: Londen.
Feaver, W & A Gould	1981	<i>Masters of caricature from Hogarth to Gillray to Scarfe and Levine</i> , Weidenfeld & Nicholson: Londen.



Feild, RD	1944	<i>The art of Walt Disney</i> , Collins: Londen.
Fenson, H & H Kritzer	1966	<i>Reading, understanding and writing about short stories</i> , Poorhouse Press: New York.
Finch, C	1995	<i>The art of Walt Disney: from Mickey Mouse to the Magic Kingdoms</i> , Harry N Abrams: New York.
Fisher, L	1999	An all-purpose hero ( <i>Time</i> , 18 Januarie).
Fourie, DCG	1971	<i>Waardig bly, broer</i> , NG Kerk-Uitgewers: Pietermaritzburg.
Fourie, E	1983	Adoons-hulle in Johannesburg ( <i>Suid-Afrikaanse Oorsig</i> , 20 Mei).
Fourie, P	2000	Peanuts leer ons meer van Christenskap ( <i>Rapport</i> , 9 Januarie).
Francis, S ea	1995	<i>Madam &amp; Eve: all aboard the gravy train</i> , Penguin Books: Londen.
Francis, S ea	1997a	<i>Madam &amp; Eve's greatest hits</i> , Penguin Books: Londen.
Francis, S ea	1997b	<i>Madam &amp; Eve: Madams are from Mars, maids are from Venus</i> : Penguin Books: Londen.
Francis, S ea	1999	<i>Madam &amp; Eve: has anyone seen my vibrating cellphone?</i> , Interactive Africa and Rapidphase: Roggebaai.
Francis, S ea	gd	<i>Protecting your rights with the new constitution</i> , Rapidphase: Roggebaai.
Fransen, H	1981	<i>Drie eeue kuns in Suid-Afrika</i> , Anreith: Pietermaritzburg.
Fritz, B	1977	Honiball se wêreld ( <i>Die Huisgenoot</i> , 28 Oktober).
Fritz, R	1991	<i>Creating</i> , Fawcett Columbine: New York.



Geipel, J	1972	<i>The cartoon – a short history of graphic comedy and satire</i> , David & Charles: Londen.
Gentilini, M (red)	1973	<i>Disney's wonderful world of knowledge</i> , The Danbury Press: Singapoer.
George, MD	1967	<i>Hogarth to Cruikshank: social change in graphic satire</i> , Allen Lane: Londen.
Geyer, AL	1945	Voorwoord (in TO Honiball & HJ de Villiers: <i>Deur die politieke bril – prente uit Die Burger 1942-1943</i> , Nasionale Pers: Kaapstad).
Gibbs, N	1998	Truth or consequences ( <i>Time</i> , 2 Februarie).
Gifford, D	1975	<i>Happy days: one hundred years of comics</i> , Jupiter Books: Londen.
Gifford, D	1987	<i>The Comic Book book</i> , Longman group: Bath.
<i>Giles Sunday Express &amp; Daily cartoons cartoons 27th series</i>	1973	Sunday Express Publications, Londen.
Giliomee, H	2001	Die waagstuk van Afrikaans ( <i>Historia</i> , November).
Glubok, S	1979	<i>The art of the comic strip</i> , MacMillan Publishing: New York.
Godthelp, R	1975	<i>De Heer Bommel en de functie van de ironie</i> . Uitgeverij Pande: Gravenhage.
Goldblatt, S	1977	<i>CJ Langenhoven – versamelde werke</i> , Deel 1, Tafelberg: Kaapstad.
Goldstein, JH & PE McGhee (reds)	1972	<i>The psychology of humour: theoretical perspectives and empirical issues</i> , Academic Press: New York.
Goldstuck, A	1990	A new group with stories to tell ( <i>The Weekly Mail</i> , 7-13 Desember).
Gombrich, EH	1960	<i>Art and illusion</i> , Pantheon Books: New York.



Gombrich, EH	1963	<i>Meditations on a hobby horse and other essays in the theory of art</i> , Phaidon Press: Londen.
Gombrich, EH & E Kris	1940	<i>Caricature</i> , Adprint Limited and Henderson & Spalding: Harmondsworth.
Gomme, GL	1908	<i>Folklore as an historical science</i> , Methuen & Company: Londen.
Goodwin, A	1993	A comic was a comic, but a magazine was somehow more adult (in R Sabin (red): <i>Adult comics</i> , Routledge: Londen).
Goosen, D (red)	1953	<i>Die triomf van nasionalisme in Suid-Africa (1910-1953)</i> , Impala Opvoedkundige Diens: Johannesburg.
Goosen, H	1985	Honiball enchantment ( <i>South African Panorama</i> : Januarie).
Gordon-Brown, A	1975	<i>Pictorial Africana</i> , AA Balkema: Kaapstad.
Goscinnny, R & A Uderzo	1962	<i>Asterix en die Noormanne</i> , Human & Rousseau: Kaapstad.
Goscinnny, R & A Uderzo	1973	<i>Asterix the Gaul</i> , Hodder Dargaud: Londen.
Goscinnny, R & A Uderzo	1979	<i>Asterix in Corsica</i> , Hodder Dargaud: Londen.
Goscinnny, R & A Uderzo	1983	<i>Asterix and son</i> , Hodder & Stoughton: Londen.
Goulart, R (red)	1990	<i>The encyclopedia of American comics</i> , Promised Land Production: New York.
Gould, FC	1903	<i>Political caricatures</i> , Edward Arnold: Londen.
Grant, N	1998	<i>Hamlyn history of literature</i> , Hamlyn: Londen.
Gray, S	2001	<i>Recognising blues: best of Herman Charles Bosman's humour</i> , Human & Rousseau: Kaapstad.
Greenberg, C	1961	<i>Art and culture: critical essays</i> , Beacon Press: Boston.



Greenwall, W	1992	<i>Artists and illustrators of the Anglo Boer War</i> , Fernwood Press: Vlaeberg.
Gregory, JC	1924	<i>The nature of laughter</i> , Keegan Paul, Trench, Trubner & Company: Londen.
Greig, JYT	1923	<i>The psychology of laughter and humour</i> , Cooper Square: Londen.
Grobbelaar, P (red)	1988	<i>Reader's Digest English – Afrikaans dictionary</i> , Reader's Digest Association of South Africa: Kaapstad.
Grobbelaar, PW	1974	<i>Die volkslewe van die Afrikaner</i> , Tafelberg: Kaapstad.
Grobbelaar, PW	1981	<i>Die volksvertelling as kultuuruiting met besondere verwysing na Afrikaans</i> (Ongepubliseerde DPhil-proefskrif, Universiteit van Stellenbosch).
Grobbelaar, PW	1992	Volkshumor en die Afrikaanse volksvertelling: 'n voorlopige verkenning (Tydskrif vir Volkskunde en Volkstaal, April).
Grobbelaar, PW	1974	<i>Die mooiste Afrikaanse sprokies</i> , Human & Rousseau: Kaapstad.
Grobbelaar, PW (red)	1994	<i>Abel Coetzee en sy rubriek: Waar die volk skep</i> , Genootskap vir Afrikaanse Volkskunde: Stellenbosch.
Grobbelaar, PW & K Harries	1969	<i>Wolf en Jakkals in die langpad</i> , Human & Rousseau: Kaapstad.
Groenewald, FP	1970	<i>'n Deurskouing van enkele aspeke van die kreatiwiteitsverskynsel</i> (Ongepubliseerde MEd-tesis, Universiteit van Suid-Afrika).
Haarhoff, D	1998	<i>The writer's voice</i> , Zebra Press: Johannesburg.
Hamilton, H (red)	1955	<i>The New Yorker 1950-1955 album</i> , Hamish Hamilton: Londen.
Hammerton, J (red)	gd	<i>The new universal encyclopedia</i> , Deel 5, The Educational Book Company: Londen.



Hanks, P (red)	1980	<i>Collins dictionary of the English language</i> , Harper Collins Publications: Londen.
Hanks, P (red)	1992	<i>Collins reference English thesaurus</i> , Harper Collins Publications: Glasgow.
Harmesen, F (red)	1985	<i>Looking at South African art</i> , JL van Schaik: Pretoria.
Harrison, P	1995	<i>An introduction to Claude Monet</i> , MacDonald Young Books: Cheshire.
Harthan, J	1997	<i>The history of the illustrated book: the Western tradition</i> , Thames & Hudson: Londen.
Haskill, F	1995	<i>History and its images: art and the interpretation of the past</i> , Yale University Press: New Haven.
Hattingh, M	1999	Kuifie op sewentig bly 'n internasionale held ( <i>Die Burger</i> , 27 Januarie).
Hattingh, SC	1950	<i>Sprokiesvorsing met spesiale toepassing op die Afrikaanse volksverhale</i> , Witwatersrandse Universiteitspers: Johannesburg.
Hauptfleisch, DC (red)	1991	<i>Die Woordeboek van die Afrikaanse Taal</i> , Deel 8, Buro van die WAT: Pretoria.
Heese, JA & RTJ Lombard	1992	<i>Suid-Afrikaanse geslagsregisters</i> , Deel 3, Raad vir Geesteswetenskaplike navorsing: Pretoria.
Heller, S & G Anderson	1992	<i>The savage mirror: the art of contemporary caricature</i> , Watson-Guption: New York.
Hendry, O	1991	<i>Wordsmiths</i> , Maskew Miller Longman: Pinelands.
Hillhouse, M	1965	Skilderkuns: kuns van die volk (in CF Albertyn (red): <i>Die Afrikaanse kinderensiklopedie</i> , Deel 9, Nasionale Boekhandel: Kaapstad).
Hillier, B (red)	1977	<i>Fougasse</i> , Elm Tree Books: Londen.



Hinde, G	1992	<i>Leopard</i> , Harper Collins: Johannesburg.
Hofmann, W	1957	<i>Caricature: from Leonardo to Picasso</i> , John Calder: Londen.
Honiball, TO & HJ De Villiers	1945	<i>Deur die politieke bril: prente uit Die Burger 1942-43</i> , Nasionale Pers: Kaapstad.
Honiball, TO	1987	<i>Leer om mooi te teken</i> , TO Honiball-Promosies: Rooseveltpark.
Horn, M (red)	1976	<i>World encyclopedia of comics</i> , Chelsea House: New York.
Horn, M	1980	<i>Women in the comics</i> , Chelsea House Publishers: New York.
Hornblower, M	1993	Goodbye, Mickey Mouse ( <i>Time</i> , 1 November).
Hospers, J (red)	1971	<i>Artistic expression</i> , Appleton-Century-Crofts: New York.
Howell, G	1976	<i>In vogue: six decades of fashion</i> , Allen Lane: Londen.
Hromnik, CA	2002	Saartjie Baartman – 'n naakte man? ( <i>Die Burger</i> , 14 Augustus).
Hughes, A	1999	<i>Learn to draw caricatures</i> , Harper Collins: Londen.
Hughes, R	1969	<i>The complete paintings of Bruegel</i> , Weidenfeld & Nicholson: Londen.
Hugo, A	1986	Pionier strokieskunstenaar ( <i>Opvoeding en kultuur</i> , Junie).
Huntley, M	1992	<i>Art in outline: an introduction to South African art</i> , Oxford University Press: Oxford.
Ilson, R (red)	1984	<i>Reader's Digest great illustrated dictionary</i> , Reader's Digest Associated: Londen.
Ivanoff, V	1946	<i>Die Tweede Wêreldoorlog in spotprente</i> , Afrikaanse Pers-Boekhandel: Johannesburg.



Jackman, R	1992	Comic heaven spans more than 50 years ( <i>Cape Times</i> , 14 November).
James, TGH	1985	<i>Egyptian painting</i> , British Museum Publications: Londen.
Jauss, HR	1982	<i>Aesthetic experience and literary hermeneutics</i> , University of Minnesota Press: Minneapolis.
Johnson, RG	1989	<i>Good grief - the story of Charles M Schultz</i> , Ravett Books: Bath.
Jones, D	1985	Winning and losing: Australian humour (in P Lang (red): <i>Comic relations: studies in the comic, satire and parody</i> , geen uitgewer: Frankfurt-am-Main).
Jones, MW	1978	<i>George Cruikshank: his life and London</i> , Macmillan: Londen.
Jones, WB	2002	<i>Classics illustrated, a cultural history, with illustrations</i> , McFarland & Company: Jefferson (VSA).
Jooste, H	1989	<i>Daar doer in Duitswes</i> , geen uitgewer: Paarl.
Joshi, OP	1986	Contents, consumers and creators of comics in India (In A Silberman & HD Dyroff (reds): <i>Comics and Visual Culture</i> , KG Saur: München).
Joubert, M	1999	Nee dankie vir Adoons en familie in salami en polonie ( <i>Die Burger</i> , 24 Mei).
Joubert, M	1977	Leer maniere saam met Adoons-hulle ( <i>Die Burger</i> , 1 Februarie).
Joyce, P (red)	1981	<i>South Africa's yesterdays</i> , Reader's Digest: Kaapstad.
Kagelmann, HJ	1976	<i>Comics: Aspekte zu Inhalt und Wirkung</i> , Julius Klinkhardt: Bad Heilbrun.
Kannemeyer, A	1997	<i>Die ikonoklastiese strip, polemie en Bitterkomix</i> (Ongepubliseerde MA-tesis, Universiteit van Stellenbosch).



Kannemeyer, JC	1978	<i>Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur</i> , Academica: Kaapstad.
Kannemeyer, JC	1995	<i>Langenhoven: 'n lewe</i> , Tafelberg: Kaapstad.
Kelly, W	2000	<i>Pogo</i> , Deel 11, Fantagraphics Books: Seattle.
Kennedy, RF	1967	<i>Catalogue of prints in the Africana Museum</i> , Deel 3, Africana Museum: Johannesburg.
Kennedy, RF	1971	Charles and Constance Penstone, cartoonists ( <i>Africana Notes &amp; News</i> , Junie).
Kennedy, RF	1975	<i>Catalogue of pictures in the Africana Museum</i> , Deel 1, Africana Museum: Johannesburg.
Kennedy, RF	1976	Early South African cartoons (in AH Smith, <i>Africana Byways</i> , AD Donker: Johannesburg).
Key, T	1985	<i>The new book of knowledge</i> , Deel 3, geen uitgewer: Chicago.
Kidd, C	2001	<i>Peanuts: the art of Charles M Schulz</i> , Pantheon Books: New York.
Klingender, FD	1945	<i>Hogarth and English caricature</i> , Transatlantic Arts: Londen.
Kloppers, JC	1990	<i>Die politieke spotprente en geskiedenisonderrig</i> (Ongepubliseerde MEd-tesis, Randse Afrikaanse Universiteit).
Knapp, M	1981	Veelsydige Fred teken meer as net spotprente ( <i>Naspersnuus</i> , September).
Knopf, AA (red)	1974	<i>The Western experience to 1715</i> , (2de uitgawe) Alfred Knopf: New York.
Knuttel, JAN	1916	<i>Woordenboek der Nederlandsche taal</i> , Deel 3, JUTA: Kaapstad.



Koch, R	2000	Langenhoven was ook 'n sterrekundige, futuris ( <i>Kultuurkroniek</i> , bylae by <i>Die Burger</i> , 14 Oktober).
Koen, JB	1963	<i>Die gebruik van strookfilms en skuifies in skole vir blankes en Transvaal</i> (Ongepubliseerde MEd-tesis, Universiteit van Suid-Afrika: Pretoria).
Kolbe, P	1728	<i>Naaukeurige en uitvoerige beschrywing van de Kaap de Goede Hoop</i> : Balthazar Lakeman: Amsterdam.
Kotzé, DJ	1988	<i>Die spotprente van DC Boonzaier in De Burger: 1915 – 1924: Politieke kommunikasie deur spotprente uit 'n historiese perspektief</i> (Ongepubliseerde MA-tesis, Universiteit van Pretoria).
Kotze, G	1988	<i>Jakkals en Wolf in Namakwaland</i> , Tafelberg: Kaapstad.
Krafft, U	1978	<i>Comics lesen</i> , Klett-Cotta: Stuttgart.
Krige, U	1985	Voorwoord (in J Rabie: <i>Een-en-Twintig</i> , Human & Rousseau: Kaapstad).
Kruger, J	1983a	Adoons-hulle kom in Jo'burg kuier, ( <i>Kalender</i> , bylae by <i>Beeld</i> , 19 Februarie).
Kruger, J	1983b	Honiball weet van poetse bak ( <i>Kalender</i> , bylae by <i>Beeld</i> , 12 Maart).
Kühne, WO	1984	<i>Die wonderbaarlike wedervaringe van Jurie Losper en broer Herklaas</i> , Tafelberg: Kaapstad.
Lamb, L	1962	<i>Drawing for illustration</i> , Oxford University Press: Londen.
Langham-Carter, RR	1973	Background to Schröder ( <i>Africana Notes &amp; News</i> , Junie).
Larson, G	1991	<i>The prehistory of the far side: a 10<sup>th</sup> anniversary exhibit</i> , Futura Books: Londen.
Lategan, FV	1985	TO Honiball 'n waardering ( <i>Lantern</i> , Januarie).



Lategan, FV	1992	TO Honiball 'n waardering ( <i>Saffier</i> , Januarie).
Leach, M (red)	1984	<i>Funk &amp; Wagnall 's standard dictionary of folklore, mythology and legend</i> , Deel 1, Funk & Wagnall Company: New York.
Lefèvre, P	1996	Suske en Wiske (in <i>The low countries 1995-1996</i> , Ons Erfdeel: Brugge).
Lefèvre, P	1999	Flemish comic strips today (in <i>The low countries 1997-1998</i> , Ons Erfdeel: Brugge).
Lefèvre, P	2000	Lucky Luke, a lonesome cowboy for more than half a century (in <i>The low countries 1998-1999</i> , Ons Erfdeel: Brugge).
Legat, M	1992	<i>Plotting the novel</i> , Robert Hale: Londen.
Legum, C	1946	The art of the South African cartoonist ( <i>Illustrated Bulletin</i> , 31 Julie).
Lessing, C	1999	Stokies in SA nog nie so gewild soos in res van wêreld ( <i>Jongburger</i> , bylae by <i>Die Burger</i> , 25 Mei).
Lester, J	1987	<i>The tales of Uncle Remus: the adventures of Br'er Rabbit</i> , The Bodley Head: Londen.
Lewis, B	1987	<i>An introduction to illustration</i> , Quintet Publishing: Londen.
Liebenberg, FS	1989	<i>DC Boonzaier in die artistieke lewe van die Kaapse Belle Epoque</i> (Ongepubliseerde MA-tesis, Universiteit van Stellenbosch).
Lindgren, A	gd	<i>Die vos en die trol</i> , Qualitas: geen plek.
Lohann, CA	1967	<i>Die illustrasie van Suid-Afrikaanse kinderlektuur – 'n waardering</i> (Ongepubliseerde MA-tesis, Universiteit van Potchefstroom).
Loomis, A	1952	<i>Successful drawing</i> , Chapman & Hall: Londen.



Lotz, JNN	1959	<i>Die diereverhaal in Zoeloe</i> (Ongepubliseerde MA-tesis, Universiteit van Pretoria).
Louw, J	1965	Sy pen spot byna 'n kwarteeu met die mens ( <i>Die Huisgenoot</i> , 29 Januarie).
Louw, L (red)	1965	<i>Dawie 1946-1964 – 'n bloemlesing uit die geskrifte van Die Burger se politieke kommentator</i> , Tafelberg: Kaapstad.
Loveday, L & S Chiba	1986	Aspects of the development towards a visual culture in respect of comics: Japan (in A Silberman & HD Dyroff (reds): <i>Comics and visual culture</i> , KG Saur: München).
Low, D	1942	<i>British Cartoonists: caricatures and comic artists</i> , Collins: Londen.
Low, D	1949	<i>Years of wrath: a cartoon history 1932-1945</i> , Victor Gollancz: Londen.
Low, D	1953	<i>Low visibility: a cartoon history 1945-1953</i> , Collins: Londen.
Lubeck, SG	1979	<i>The art of the comic strip</i> , Macmillan: New York.
Lucie-Smith, C	1981	<i>The art of caricature</i> , Oribis Publishers: Londen.
Lückhoff, AD	1929	'n Afrikanerseun in Amerika ( <i>Die Huisgenoot</i> , 17 Desember).
Lynch, B	1926	<i>A history of caricature</i> , Faber & Gwyer: Boston.
Malherbe, FEJ	1953	<i>Afrikaanse humorverhale</i> , JL van Schaik: Pretoria.
Maltin, L	1978	<i>The Disney films</i> , Popular Library: New York.
Mansvelt, N	1884	<i>Kaapsch-Hollandsch Idioticon</i> , Cyrus J Martin: Kaapstad.
Mayer, R	1973	<i>The artist's handbook</i> , Faber & Faber: Londen.



McCloud, S	1994	<i>Understanding comics: the invisible art</i> , Harper Perennial: New York.
Measham, T	1981	<i>Picasso en sy tyd</i> , Tafelberg: Kaapstad.
Meintjes, J	1944	<i>Maggie Laubser</i> , HAUM: Kaapstad.
Meiring, P	1977	Van mense gepraat ( <i>Die Burger</i> , 8 November).
Metrovich, FC	1983	<i>Scotty Smith</i> , Books of Africa: Kaapstad.
Meyer, PJ	1940	<i>Die Afrikaner</i> , Nasionale Pers: Bloemfontein.
Mikro	1946	<i>Huisies teen die heuwel</i> , Nasionale Pers: Kaapstad.
Moench, D (ea)	1994	<i>Catwoman</i> , DC Comics: New York.
Moller, M	1983	Adoons se pa het ver gaan leer ( <i>Die Volksblad</i> , 3 November).
Moolman, AM	1990	<i>Landboutydskrifte as kultuurhistoriese bron - 'n studie van die Landbouweekblad en Farmer's Weekly (1945-1961) aan die hand van 'n aantal geselekteerde kultuuraspekte</i> (Ongepubliseerde MA-tesis, Universiteit van Stellenbosch).
Moolman, S	1978	Honiball honoured ( <i>South African Panorama</i> , Mei).
Morris, M & R Goscinny	1982	<i>Lucky Luke: Dalton city</i> , Hodder Dargaud; Londen.
Mossop, EE	gd	<i>Old Cape highways</i> , Maskew Miller: Kaapstad.
Mostert, D	1945	<i>Petaljes van Oom Bart</i> , Nasionale Pers: Kaapstad.
Mostert, D	1948	<i>Oom Bart se kontrei</i> , Nasionale Boekhandel: Kaapstad.
Mouton, FJ	2001	<i>Heilige koeie en ander onheilighede</i> , Tafelberg: Kaapstad.



Mouton, J (reeksred)	1985	<i>Metodologie van die geesteswetenskappe: basiese begrippe</i> , Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing: Pretoria.
Mulkay, M	1988	<i>On humour: it's nature and it's place in modern society</i> , Politypress: Oxford.
Muller, CFJ	1990	<i>Sonop in die suide, geboorte en groei van die Nasionale Pers: 1915-1948</i> , Nasionale Boekhandel: Kaapstad.
Muller, W	1978	Oos-Kaaplander verower met die pen ( <i>Die Oosterlig</i> , 18 Januarie).
Myburgh, T	1989	Voorwoord (in M Schoonraad & E Schoonraad: <i>Companion to South African Cartoonists</i> , AD Donker: Johannesburg).
Nepgen, CC	1938	<i>Die sosiale gewete van die Afrikaanssprekendes</i> , Christen-Studente Vereniging van Suid-Afrika: Johannesburg.
Newall, V (red)	1980	Introduction (in V Newall: <i>Folklore studies in the 20th century: proceedings of the centenary conference of the Folklore Society</i> , DS Brewer: Suffolk).
Nienaber, GS	1963	<i>Hottentots</i> , JL van Schaik: Pretoria.
Nienaber, GS (ea)	1962	<i>Dit was ons erns</i> , Nasionale Boekhandel: Kaapstad.
Nienaber, GS & PJ Nienaber	1941	<i>Geskiedenis van die Afrikaanse letterkunde</i> , JL van Schaik: Pretoria.
Nienaber, GS & PJ Nienaber	1946	<i>Die Afrikaanse diereverhaal</i> , Nasionale Pers: Kaapstad.
Nieuwoudt, U	1995	<i>Stil Fred laat sy potlode praat</i> ( <i>Sarie</i> , 19 Julie).
Noakes, M	1997	Royal portrait painter ( <i>The artist</i> , Januarie).
Norman, A	1990	Life begins at forty, Charlie Brown ( <i>Vlieënde Springbok</i> , September).



Nyberg, AM	1998	<i>Seal of approval: the history of the comics code</i> , University Press of Mississippi: Jackson.
Obermaier H & H Kühn	1930	Bushman art, Humphrey Milford, Kaapstad: Londen.
Odendal, FF (red)	1988	<i>Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse Taal</i> (2de uitgawe, 7de druk), Perskor: Johannesburg.
Opperman, DJ (red)	1978	<i>Groot Verseboek</i> , Tafelberg: Kaapstad.
Olivier, J	2000	Langenhoven die politikus, voorstryder vir Afrikaans ( <i>Bylae by Die Burger</i> , 4 November).
Oom Piet	1940	<i>Fabels van Esopus verwerk deur Oom Piet</i> , Nasionale Pers: Kaapstad.
Oosthuizen, K	1975	Mnr James Honiball en die uitdeel-pakhuis ( <i>Matieland</i> , Augustus).
Oosthuizen, OA (red)	gd	<i>Hemi 's cartoons in both official languages</i> , Sekretaris van die Suid-Afrikaanse Party: Pretoria.
Parkinson, M	1973	Introduction (in <i>Giles Sunday Express &amp; Daily Express cartoons</i> , 27th series), Daily Express Publications: Londen.
Parry-Crooke, C (red)	1985	<i>Donald Duck: fifty years of happy frustration</i> , Ebury Press: Londen.
Partridge, AC (red)	1973	<i>Folklore of South Africa</i> , Purnell & Sons (SA): Kaapstad.
Perry, G & A Aldridge	1975	<i>The Penguin book of comics</i> , Penguin Books: Londen.
Petr, P	1985	Inleiding (in P Lang(red): <i>Comic relations: studies in the comic, satire and parody</i> , geen uitgewer: Frankfurt-am-Main).
Pienaar, M	1992	Volkshumor in Afrikaanse bynaamgewing ( <i>Tydskrif vir Volkskunde en Volkstaal</i> , Oktober).



Pienaar, S	1974	TO Honiball – 'n skaars soort mens ( <i>Die Burger</i> , 19 Mei).
Pols, IV	1959	<i>Die uitbeelding van die dier van die veld in die Suid-Afrikaanse skilderkuns</i> (Ongepubliseerde MA-tesis, Universiteit van Pretoria).
Poniewozik, J	1999	The good and the grief ( <i>Time</i> , 27 Desember).
Poniewozik, J & J Ressler	2000	It's cybercomics ( <i>Time</i> , 21 Februarie).
Pool, P	1967	<i>Impressionism</i> , Thames & Hudson: Londen.
Pople, L	1991	Strokiesprente: letterkunde vir die ongeletterdes ( <i>Vrye Weekblad</i> , 2-8 Augustus).
Porter, N (red)	1900	<i>Webster's international dictionary of the English language</i> , G & C Merriam: Springfield (VSA).
Potgieter, DJ (red)	1970	<i>Standard encyclopedia of Southern Africa</i> , Deel 1, NASOU: Kaapstad.
Potgieter, DJ (red)	1971	<i>Standard encyclopedia of Southern Africa</i> , Deel 3, NASOU: Kaapstad.
Potgieter, DJ (red)	1972	<i>Standard encyclopedia of Southern Africa</i> , Deel 5, NASOU: Kaapstad.
Potgieter, DJ (red)	1972	<i>Standard encyclopedia of Southern Africa</i> , Deel 7, NASOU: Kaapstad.
Preston, A	1989	<i>Pictorial history of South Africa</i> , Magna Books: Londen.
Pretorius, JC	1992	<i>Die geskiedenis van volkskuns in Suid-Afrika: 'n studie van Westerse volkskuns in Suid-Afrika</i> , Vlaeberg: Kaapstad.
Pretorius, JC	1995	Pikturale humor ( <i>Tydskrif vir Volkskunde en Volkstaal</i> , April).
Pretorius, W	1990	Lank lewe die strokie! ( <i>Tydskrif- Rapport</i> , 7 Oktober).
Priestley, JB	1976	<i>English humour</i> , Heinemann: Londen.

Pritchard, A	1969	<i>Historic car racing</i> , Weidenfeld & Nicholson: Londen.
Pullman, P	1993	Words and pictures: an examination of comic-strip technique (in K Barker (red): <i>Graphic account</i> , Youth Libraries group, Newcastle-under-Lyme).
Pumphrey, GH	1955	<i>Children's comics</i> , The Epworth Press: Londen.
Pumphrey, GH	1964	<i>What children think of their comics</i> , The Epworth Press: Londen.
Pustz, MJ	1999	<i>Comic book culture: fanboys and true believer</i> : University Press of Mississippi, Jackson (VSA).
Rabe, JH	1940	<i>Die lewe van president Paul Kruger</i> , JL van Schaik: Pretoria.
Read, H	1974	<i>A concise history of modern painting</i> , Thames & Hudson: Londen.
Read, H	1982	<i>The meaning of art</i> , Faber & Faber: Londen.
Redgrave, JJ & E Bradlow	1958	<i>Frederick I 'Ons, artist</i> , Maskew Miller: Kaapstad.
Reynolds, R	1992	<i>Superheroes: a modern mythology</i> , BT Batsford: Londen.
Rheeder, AOI	2000	<i>Bittercomix: teks, konteks, interteks en die literêre strokies van Conrad Botes en Anton Kannemeyer</i> (Ongepubliseerde MA-tesis, Universiteit van Stellenbosch).
Robinson, AML	1971	Cartoonists (in DJ Potgieter (red): <i>SESA</i> , Deel 3, NASOU, Kaapstad).
Ronge, B	1984	The comic book hero ( <i>Fair Lady</i> , 19 September).
Rose, C	1994	In praise of a downtrodden art form ( <i>Mail &amp; Guardian</i> , 2-8 Desember).
Rosenblatt, R	1995	A nation of pained hearts ( <i>Time</i> , 16 Oktober).



Rosenthal, E	1945	South African cartoonists – old and new ( <i>Trek</i> , 10 Augustus).
Rosenthal, E	1960	<i>Heinrich Egersdörfer, 'n outydse sketsboek</i> , Nasionale Boekhandel: Kaapstad.
Rossouw, E	1980	Oom Kaspas op TV ( <i>Beeld</i> , 10 September).
Rothchild, L	1960	<i>Style in Art</i> , AS Barnes & Company: New York.
Rousseau, L	1976	<i>Die Florentyn</i> , Tafelberg: Kaapstad.
Rousseau, L (red)	1983	<i>Langenhoven in volkleur</i> , Tafelberg: Kaapstad.
Rousseau, L (red)	1986	<i>Die Beste van Eugene Marais</i> , Rubicon Pers: Kaapstad.
Rushton, W	1991	Introduction (in <i>Giles Sunday Express &amp; Daily Express Cartoons, 45th series</i> , An Express Books Publication: Londen).
Sabin, R (red)	1993	<i>Adult comics</i> , Routledge: Londen.
Sabin, R	1996	<i>Comics, comix and graphic novels</i> , Phaidon Press: Londen.
Sak, L	1991	<i>Jojo's world: celebrating 33 years of a township hero</i> , <i>The Sowetan</i> : Johannesburg.
Sassienie, P	1994	<i>The comic book</i> , Ebury Press: Londen.
Saunders, C (red)	1988	<i>Illustrated history of South Africa</i> , Reader's Digest: Kaapstad.
Schickel, R	1968	<i>The Disney version</i> , Discus Books: New York.
Schmidt, S	1985	Ancient European fairy tales in Southern Africa ( <i>Lantern</i> , Januarie).
Schodt, FL	1999	<i>Dreamland Japan: writings on modern Manga</i> , Stone Bridge Press: Berkeley (VSA).
Scholtz, J du P	1973	<i>DC Boonzaier en Pieter Wenning: verslag van 'n vriendskap</i> , Tafelberg: Kaapstad.

Scholtz, JJJ	1992	Bestendige groei (in WD Beukes (red): <i>Oor grense heen: op pad na 'n nasionale pers</i> , Nasionale Boekhandel: Kaapstad).
Scholtz, L	2002	Voorwoord (in W van Zyl: <i>Hierdie land van leuens</i> ), Africana: Pinelands.
Schoonees, PC (red)	1950	<i>Woordeboek van die Afrikaanse taal</i> , Deel 1, Die Staatsdrukkery: Pretoria.
Schoonees, PC (red)	1957	<i>Woordeboek van die Afrikaanse taal</i> , Deel 3, Die Staatsdrukkery, Pretoria.
Schoonees, PC (red)	1961	<i>Woordeboek van die Afrikaanse taal</i> , Deel 4, Die Staatsdrukkery: Pretoria.
Schoonraad, M & E	1983	<i>Suid-Afrikaanse spot- &amp;-strookprentkunstenaars</i> , CUM-boeke: Pretoria.
Schoonraad, M & E	1989	<i>Companion to South African cartoonists</i> , AD Donker: Johannesburg.
Schröder, OE	1973	Die geskiedenis van die karikatuur ( <i>Informa IV</i> , 1-11 Oktober).
Schultz, CM	1971	<i>The wonderful world of Peanuts</i> , Coronet Books: Londen.
Schultz, CM	1990	<i>You don't look 40 Charlie Brown!</i> Ravette Books: Bath.
Shain, M	1981	Hoggenheimer ghost still walks ( <i>The Star</i> , 4 November).
Short, RL	1969	<i>The Parables of Peanuts</i> , Collins Fontana Books: New York.
Silbermann, A	1986	The way towards visual culture: comics and comic films (in A Silbermann & HD Dyroff (reds): <i>Comics and visual culture</i> , KG Saur: München).
Sillbermann, A & HD Dyroff	1986	<i>Comics and visual culture</i> , KG Saur: München.
Sleigh, D	1993	<i>Buiteposte</i> , HAUM: Pretoria.



Smart, T (red)	1995	<i>Bloomsbury dictionary of quotations</i> , Bloomsbury: Surrey.
Smit, M	1992	Wie was TO Honiball? ( <i>Saffier</i> , Maart).
Smith, AH	1965	Die waarde van Africana (in <i>Africana Notes &amp; News</i> , Maart).
Smith, AH	1984	A South African cartoon by Gilray ( <i>Africana Notes &amp; News</i> , Maart).
Smith, A (ea)	2000	<i>The Bushmen of Southern Africa; a foraging society in transition</i> , David Philip: Kaapstad.
Snyman, L	1983	<i>Die kind se literatuur</i> , Die Kinderpers: Durbanville.
Sourek, K	gd	<i>Folk art in pictures</i> , Spring Books: Londen.
Spiegelman, A	1987	<i>Maus – a survivor 's tale</i> , Penguin Books: Londen.
Spielmann, MH	1969	<i>The history of Punch</i> , Greenwood Press: New York.
Spies, JJ	1992	Die wêreld van die kind (in WD Beukes (red): <i>Oor grense heen: op pad na 'n nasionale pers</i> , Nasionale Boekhandel, Kaapstad).
Spurgeon, T (red)	2000	<i>Pogo</i> , Deel 11, Fantagraphics Books: Seattle.
Stableford, B	1997	<i>Writing fantasy and science fiction</i> , Hodder Headline: Londen.
Steenberg, E	1987	<i>Fantasie en die kinderboek - 'n kernhandleiding</i> , HAUM-literêr: Pretoria.
Steiner, H & K Haas	1995	<i>Cross-cultural design</i> , Thames & Hudson: Londen.
Stevens, K & L Stevens	1988	<i>Flip Foster</i> , Penguin Books: Londen.
Steyn, C	1986	SA se Walt Disney 'n gawe ( <i>Die Volksblad</i> , 6 Februarie).
Steyn, C	1989	<i>TO Honiball: 'n kultuurhistoriese en museumkundige waardering</i> (Ongepubliseerde jaarprojek, Nagraadse

		Diploma in Museumkunde, Universiteit van Stellenbosch).
Steyn, C	1990	Honiball: 'n huldeblyk en terugblik op die spot- en strookprentkunstenaar se lewe en werk ( <i>Die Kultuurhistorikus</i> , Junie-Julie).
Steyn, P	2000	VSA koerante bring hulde aan Peanuts se skepper ( <i>Die Burger</i> , 15 Februarie).
Steyn, S	1990	Ma van vyf voltooi tesis oor DC Boonzaier ( <i>Die Burger</i> , 31 Julie).
Steytler, NG	1966	Aan sy uitdaging getrou – hulde aan <i>Die Huisgenoot</i> 1916-1966 ( <i>Lantern</i> , Desember).
Stof, T	1959	<i>Manie Verster en sy vriende</i> , JL van Schaik: Pretoria.
Strickland, W (red)	1989	<i>On being a writer</i> , Writer's Digest Books: Cincinnati.
Sweeney, JL (red)	1989	<i>The painter's eye</i> , University Wisconsin Press: Londen.
Tave, SM	1960	<i>The amiable humorist</i> , The University of Chicago Press: Chicago.
Taylor, D	1993	<i>A guide to comicscripting</i> , Robert Hale Publishers: Londen.
Tempelhoff, E	2001	<i>Dennis the Menace</i> , die wêreld se oudste kleuter ( <i>Die Burger</i> , 22 Maart).
Terreblanche, C	1991	Die grap is sy erns ( <i>Vrye Weekblad</i> , 25-31 Oktober).
Teulié, G	2001	A portrait of the Boer as an enemy: British juvenile literature and the Anglo-Boer War ( <i>Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Kultuurgeskiedenis</i> , November).
<i>The new book of knowledge</i>	1985	Deel 3, geen uitgewer: Chicago.
<i>The world book encyclopedia</i>	1988	Deel 3, geen uitgewer: Chicago.



Thom, HB (red)	1952	<i>Journal of Jan van Riebeeck</i> , Deel 1, AA Balkema: Kaapstad.
Thom, HB (red)	1958	<i>Journal of Jan van Riebeeck</i> , Deel 3, AA Balkema: Kaapstad.
Thom, HB	1975	Maggie Laubser en Stellenbosch - 'n sluier gelig ( <i>Matieland</i> , Augustus).
Thomas, B	1980	<i>Walt Disney: an American original</i> , Pocket Books: New York.
Thomas, C	2001	Spotprente wys selfs op foute wat nog voorlê ( <i>Die Burger</i> , 24 Januarie).
Thompson, D & D Lupoff	1973	<i>The Comic Book book</i> , Arlington House: New York.
Thompson, H	1991	<i>Tintin: Hergé and his creation</i> , Hodder & Stoughton: Londen.
Thomson, P	1985	Inleiding (in P Lang (red): <i>Comic Relations</i> : geen uitgewer: Frankfurt-am-Main).
Thomson, R & B Hewison	1985	<i>How to draw and sell cartoons</i> , The Apple Press: Londen.
Tolkien, JRR	2001	<i>The lord of the rings</i> , Harper Collins: Londen.
Tory, P	1995	<i>The Ultimate Giles</i> , Headline Book Publishing: Londen.
Tötemeyer, A	1979	<i>Outoritêre en anti-ouitoritêre kinderlektuur met Struwwelpeter as prototipe</i> (Ongepubliseerde MA-tesis, Universiteit van Stellenbosch).
Twerski, AJ	1988	<i>When do the good things start?</i> , Ravett Books: Worcester (Engeland).
Tyson, H	1989	Introduction (in A Berry, <i>Act by act – 40 years of Nationalist rule in South Africa</i> , Lowry Publishers: Johannesburg).
UNESCO	1958	<i>Japan, its land, people and culture</i> , Printing Bureau, Japanese Government: Tokio.

Utley, FL	1965	Folk literature: an operational definition (in A Dundes (red): <i>The study of folklore</i> , Prentice Hall: Londen).
Van Bart, M	2000	Sagmoedige Neelsie by geboorte van apostel ( <i>Woongids</i> , bylae by <i>Die Burger</i> , 5 Augustus).
Van Bosch, C	1997	Strokies wil mense se oë lag-lag oopmaak ( <i>Die Burger</i> 23 Junie).
Van der Byl, P	1973	<i>The shadows lengthen</i> , Howard Timmins: Kaapstad.
Van der Heever, CM & P de V Pienaar (reds)	1950	<i>Die Kultuurgeskiedenis van die Afrikaner</i> , Dele 1 en 2, Nasionale Boekhandel: Kaapstad.
Van der Merwe, L	1992	Kekkel en Kloek se stemmige pa ( <i>Sarie</i> , 28 Oktober).
Van Jaarsveld, AJ	1968	<i>Analise van die kreatiewe beginsel in die opvoeding met spesiale verwysing na kunsopvoeding</i> (Ongepubliseerde D Phil-proefskrif, Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys).
Van Jaarsveld, FA	1959	<i>Die Afrikaner en sy geskiedenis</i> , Nasionale Boekhandel: Kaapstad.
Van Jaarsveld, FA	1981	<i>Wie en wat is die Afrikaner</i> , Tafelberg: Kaapstad.
Van Schoor, MCE	1981	<i>Spotprente van die Anglo-Boereoorlog</i> : Tafelberg: Kaapstad.
Van Wyk, J	1990	Die Walt Disney van Suid-Afrika ( <i>Die Burger</i> , 31 Julie).
Van Wyk, J	1990	Hy deel graag 'n brokkie humor ( <i>Die Burger</i> , 31 Julie).
Van Wyk, OC	1981	<i>Die geskiedenis van die Paul Roos-gimnasium en sy voorgangers (1866-1978)</i> (Ongepubliseerde MEd-tesis, Universiteit van Stellenbosch).
Van Wyk, P	1999	Pret op papier ( <i>Rapport</i> , 21 Maart).



Van Zyl, D	2000	<i>Koos Meyer: lag-lag 'n legende</i> , Tafelberg: Kaapstad.
Van Zyl, HE & MM Botes (red)	1994	<i>South African children's book illustrations</i> , Transvaal School Media Association: Pretoria.
Van Zyl, J	1999	Gie-Gie ( <i>Insig</i> , Desember).
Van Zyl, WJ	1995	Volkshumor in die Afrikaanse poësie, ( <i>Tydskrif vir Volkskunde en Volkstaal</i> , April).
Van Zyl, WJ	2002	<i>Hierdie land van leuens</i> , Africana: Pinelands.
Vaz, MC	1989	<i>Tales of the dark knight</i> , Ballantine Books: New York.
Vermaak, R	1974	TO se kese kom sekelstert terug ( <i>Die Vaderland</i> , 11 Julie).
Vernon, K	2000	<i>Penpricks: drawing South Africa's battle lines</i> , The Spearhead Press: Claremont.
Verster, FP	2002	Thomas Ochse Honiball, kultuurskepper met die tekenpen ( <i>Die Burger</i> , 17 Augustus).
Verwoerd, WJ	1988	<i>Humor as hermeneutiese sinspel, 'n hermeneuties-fenomenologiese besinning oor die sin van humor as as laggende sinspel, met spesifieke verwysing na die belang van hierdie interpretasie in lyding</i> (Ongepubliseerde MA-tesis, Universiteit van Stellenbosch).
Veth, C	1920	<i>De polieke prent in Nederland</i> , AW Sijthoff's Uitgeversmaatschappij: Leiden.
Viljoen, L	1997	<i>'n Ondersoek na die volkskundige waarde van die versamelde werke van CJ Langenhoven</i> (Ongepubliseerde MA-tesis, Universiteit van Stellenbosch).
Viljoen, O	1974	Adoons en sy vrinne word nou TV-sterre ( <i>Bylae by die Transvaler en Oggendblad</i> , 14 Julie).
Visser, L	1990	Vertaal van strokies verg kophou ( <i>Die Burger</i> , 31 Julie).

Volschenk, P	1971	<i>Kleur as skilderkunstige element in die werk van Gregoire Boonzaier</i> (Ongepubliseerde D Phil – proefskrif, Universiteit van Pretoria).
Von Wielligh, GR	1920	<i>Boesman-stories</i> , Deel 2, De Nasionale Pers Beperkt: Kaapstad.
Warrington, J	1961	<i>Aesop's fables</i> , JM Dent & Sons: Londen.
Wasserman, H	2001	Oefening maak koek van krummel ( <i>Die Burger</i> , 9 April).
Watterson, B	1994	<i>Homicidal psycho jungle cat</i> , Warner Books: Londen.
Watterson, B	1997	<i>The Calvin and Hobbes 10th anniversary book</i> , Warner Books: Londen.
Weltz, SA	2002	Ondanks swak ekonomie haal veilings rekords ( <i>Die Burger</i> , 30 November).
White, B	1980	Fact, fantasy and the beast books (in V Newall (red): <i>Folklore studies in the twentieth century: proceedings of the centenary conference of the Folklore Society</i> , DS Brewer: Woodbridge).
Wigand, T	1986	Towards a more visual culture through comics (in A Silberman & HD Dyroff (reds): <i>Comics and visual culture</i> , KG Saur: München).
Wilkens, J	1993	Who are we protecting them from? (in K Barker (red): <i>Graphic account</i> , Youth Libraries Group: Newcastle-under-Lyme).
Williams, CM	1963	<i>Learning from pictures</i> , Department of audio-visual instruction: Washington DC.
Wilson, CP	1979	<i>Jokes: content, use and function</i> , Academic Press: Londen.
Wilson, ML (ea)	2002	<i>Codex Witsenii</i> , Iziko Museums of Cape Town: Kaapstad.
Winter, P	1999	Peanuts: dis vaarwel, Charlie Brown ( <i>Die Huisgenoot</i> , 30 Desember).



Wollheim, R	1987	<i>Painting as an art</i> , Thames & Hudson, Londen.
Wortley, HC	1992	<i>Die grap in Afrikaans</i> (Ongepubliseerde MA-thesis, Universiteit van Stellenbosch).
Wright, BW	2001	<i>Comic book nation: the transformation of youth culture in America</i> , The John Hopkins University Press: Baltimore (VSA).
Wypkema, A	1945	Die Nederlandse stamverwantskap en kulturele bydrae (in CM van der Heever en P de V Pienaar (reds): <i>Kultuurgeskiedenis van die Afrikaner I</i> , Nasionale Pers: Kaapstad).
Zaidenberg, A	1959	<i>Illustration and cartooning</i> , Doubleday & Company: New York.
Zapiro	1959	Stern words ( <i>The Sowetan</i> , 23 Desember).

#### TYDSKRIFTE EN KOERANTE

*Africana Notes & News*, Julie 1959; Maart 1965; Junie 1971; Junie 1973; Junie 1976, Maart 1984  
*Ateljee*, bylae by *Rapport*, 4/11/1979  
*Beeld*, 27/2/1978; 10/9/1980; 26/2/1990  
*Bosbounuus*, Maart 1976  
*Bylae tot Die Transvaler en Oggendblad*, 14/7/1977  
*Byvoegsel by Die Burger*, 17/4/1952; 4/4/1953; 30/10/1954; 26/2/1977  
*Cape Punchinello*, Oktober-Desember 1851  
*De Burger*, 9/10/1920; 1/12/1920  
*De Gereformeerde Kerkbode*, Desember 1920  
*Die Burger*, 1930-2002  
*Die Beeld*, 21/11/1965  
*Die Besem*, Mei 1955  
*Die Heilbron Herald*, 16/2/1973  
*Die Huisgenoot*, 1945-1999  
*Die Jongspan*, 1934-1969  
*Die Kruithoring*, 19/5/1948  
*Die Kultuurhistorikus*, Junie-Julie 1990  
*Die Landbouweekblad*, 1960 -1971  
*Die Oosterlig*, 18/1/1978  
*Die Taalgenoot*, Januarie 1985; Junie 1985  
*Die Transvaler*, 13/2/1978; 17/11/1979; 11/1/1989  
*Die Vaderland*: 31/3/1945; 13/5/1962; 16/1/1970; 11/7/1974; 2/3/1983; 2/8/1983  
*Die Volksblad*, 18/5/1977; 13/7/1977; 13/9/1977; 19/9/1977; 13/11/1977; 13/9/1979; 3/11/1983; 6/2/1986; 2/6/1986; 20/5/1999

*Fair Lady*, 19/9/1984  
*Historia*, November 2001  
*Hoër Jongenskool Jaarblad*, 1922; 1930; 1945  
*Hoofstad*, 10/8/1972; 21/5/1974  
*Illustrated Bulletin*, 31/7/1946  
*Informa IV*, 1-11/10/1973; 1-11/11/1985  
*Insig*, Julie 1995, Desember 1999  
*Jaarboek van die SA Akademie vir Wetenskap en Kuns*, 1989  
*Jeugland*, 1947  
*Jongburger*, bylae by *Die Burger*, 25/5/1999  
*Kaapse Bibliotekaris*, April 1990  
*Kalender*, bylae by *Beeld*, 4/10/1980; 19/2/1983; 12/3/1983  
*Keur*, 1/7/1994-4/11/1994  
*Kultuurkroniek*, bylae by *Die Burger*, 14/10/2000; 22/7/2002; 21/9/2002  
*Landbouweekblad*, 1971-1990  
*Lantern*, Desember 1966; September 1983; Januarie 1985  
*Mail & Guardian*, 2-8/12/1994  
*Marie Claire*, Junie 2001  
*Matieland*, Augustus 1975; Augustus 1977  
*M-Net TV-gids*, Julie 2001  
*Naspersnuus*, September 1981, April 1983; Julie 1984; Junie 1985; Mei 1989  
*Newsweek*, 1/10/2001  
*Nieuws uit Zuid-Afrika*, 31/10/1966  
*Nuntius*, November 1973  
*Nuusbrief van die SA Akademie vir Wetenskap en Kuns*, Maart 1990  
*Opvoedkunde en kultuur*, Junie 1986  
*Quarterly*, Junie 1926  
*Radio & TV Dagboek*, 8-14/8/1977; 10-17/11/1980; 17-23/11/1980  
*Rand Daily Mail*, 12/3/1983  
*Rapport*, 10/12/1972; 21/4/1974; 19/5/1974; 7/10/1990; 21/3/1999; 23/5/1999; 9/1/2000; 24/2/2002  
*Saffier*, Januarie 1992; Maart 1992  
*Sam Sly's African Journal*, 2/10/1845; 6/11/1845; 12/2/1846; 30/4/1846; 5/6/1846; 18/6/1846  
*Sarie*, 28/10/1992; 19/7/1995  
*Suid-Afrikaanse Oorsig*, Mei 1983  
*Suid-Afrikaanse Panorama*, Mei 1978; Januarie 1985  
*Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Kultuurgeskiedenis*, November 2000; November 2001  
*Die Taalgenoot*, Januarie 1985; Junie 1985  
*The Artist*, Januarie 1997  
*The Cape*, 1908-1910  
*The Cape Argus*, 25/7/1964  
*The Cape Times*, 9/7/1970; 14/11/1992  
*The Citizen*, 5/3/1983; 19/3/1983  
*The Rand Daily Mail*, 30/7/1973  
*The Sowetan*, 23/12/1997  
*The Star*, 4/11/1981; 5/3/1983; 23/3/1983  
*The Star Weekend*, 30/8/1986



*The Weekly Mail*, 7-13/12/1990  
*The Zingari*, 1971  
*Time*, 1/11/1993; 16/10/1995; 2/2/1998; 18/1/1999; 27/12/1999; 21/2/2000  
*Trek*, 10/8/1945; 28/8/1945  
*Tydskrif-Rapport*, 7/10/1990; 14/4/2002; 23/6/2002  
*Tydskrif vir Volkskunde en Volkstaal*, April 1992; Oktober 1992; Oktober 1993; April 1995  
*Vlieënde Springbok*, September 1990  
*Vrye Weekblad*, 25-31/10/1991; 2-8/8/1991  
*Vrystaatse Biblioteke*, Oktober - Desember 1977  
*Wamba*, Maart 1970  
*Windhoek Advertiser*, 26/2/1990  
*Woongids*, bylae by *Die Burger*, 5/8/2000  
*Worcester Standard*, 2/3/1990  
*Zuid Afrika*, Maart 1990

## ARGIVALE BRONNE

### Kaapstad Argiefbewaarplek (KAB)

BP (Bound Pamphlets) no4 (2): 1960  
 C (Politieke Raad ) 1874: 11/3/1661  
 CO (Colonial Office) 3923, no 416: 14/12/1822  
 KAB E311  
 KAB M183  
 KAB M394  
 MOIB (Master of the Orphan Chamber, Insolvente Boedels) 2/721, no 2: 20/12/1849  
 MOOC (Master of the Orphan Chamber) 6/9/10115 no 86130: 15/6/1943

### JS Gericke Dokumentesentrum (JSGDS)

(TO Honiball-versameling)

*Briefwisseling* (119/1.1.1-1.1.12)

Botha – TO Honiball: 22/11/1977  
 EM Honiball – Winckler: 29/6/1977  
 TO Honiball – Botha: 22/9/1976; 5/11/1976  
 TO Honiball – L Honiball: 26/10/1977]  
 TO Honiball – onbekend: 29/6/1977  
 Kingwill – TO Honiball: 6/12/1975  
 Meyer – TO Honiball: c1977  
 Saayman – TO Honiball: 22/11/1976  
 Strauss – TO Honiball: 25/4/1985  
 Subkleve – TO Honiball: 20/9/1972; 1/2/1974; 27/7/1977  
 Wasserman – TO Honiball: 10/3/1988  
 Williams – TO Honiball: 26/2/1989

*Toesprake (119/6)*

Cillié, Johannesburg: 1989

EM Honiball, Paarl: 12/8/1993

*Memoranda*

JSGDS 119/4.1, skrywer onbekend: 1985

*Pikturale materiaal*

119 [ongenommer]

119 [1954-1955]

119.8

119.26R (1)

119.26R (2)

119.Pe 5.1 [19]

119.BS [2]

119.BS [17]

119.BS [32]

119.HS [5]

119 HS [10]

119.HS [13]

119.LS [1]

119 LS [18]

119. LS [18]

119.LS1 [4]

119.LS1 [28]

119.LS1 [33]

119.LS1 [69]

119.LS2 [8]

119.LS2 [16]

119.LS2 [52]

119.LS2 [67]

119.LS2 [84]

119.LS2 [88]

*Radiohoorbeeld (RHB)*

TO Honiball: 7/4/1954

*Kontrakte*

119/Pe.5.1: Skenkingsakte van versameling aan Universiteit van Stellenbosch: 21/3/1977



**Nasionale Letterkundige Museum en Navorsingsentrum (NALN)**  
(TO Honiball-versameling)

*Koerantknipsels*

No20: ongeïdentifiseerde knipsel

*Pikturale materiaal*

NALN 1015/80/204: 1976

NALN 118.1 Bylaag A: 30/5/1977

*Toesprake*

Cillié, Johannesburg: 9/3/1983

Van Wyk, Bloemfontein: 12/9/1977

**Nasionale Pers Argief (NPA)**  
(ongesorteerde)

*Briefwisseling*

TO Honiball – Cillié: 10/4/1984

Cillié – TO Honiball: 23/1/1985

Cillié – Geldenhuys: 20/3/1989

EM Honiball – Cillié: 20/9/1983

*Kontrakte*

TO Honiball – Nasionale Pers: 10/3/1936

*Toesprake*

Cillié, Johannesburg: 1989

**MANUSKRIPTE**

**Essie Honiball Versameling (ongesorteerde)**

*Aantekeningboekies (AB)*  
(ongenommerde, ongetiteld)

AB Honiball TO: gd

(teks en tekeninge van *Oom Kaspaas*-, *Jakkals en Wolf*- en *Adoons-hulle*-strookies)

*Briefwisseling*

EM Honiball – Erasmus: 8/10/1983

EM Honiball – Smit: 5/2/1987  
EM Honiball – Esterhuysen: 19/10/1983  
EM Honiball – IM Honiball ea: 24/8/1999  
TO Honiball – Subkleve: 11/2/1974  
TO Honiball – onbekend gd  
TO Honiball – Botha c1989  
TO Honiball – Marais 9/7/1985  
Lategan – EM & TO Honiball: 15/11/1977  
Roux – EM Honiball: c1990  
Van Velden – EM & TO Honiball: 17/11/1983  
Van Wyk – EM Honiball: 15/11/1983  
Winckler – TO Honiball: 2/1/1983

#### *Kontrakte*

TO Honiball – TO Honiball-Promosies: 20/8/1986

#### *Memoranda*

EM Honiball: 10/5/1996  
EM Honiball: 12/5/1998

#### *Pikturale materiaal*

Plakboek no9 gd

#### **Verster Versameling (ongesorteerd)**

*(in besit van FP Verster, Andersonstraat 68, Goodwood)*

#### *Korrespondensie*

##### *Briefwisseling*

Booyens – Verster: 31/8/1999  
EM Honiball - Verster: 24/4/1999  
EM Honiball – Verster: 21/6/1999  
EM Honiball – Verster: 16/9/1999  
EM Honiball – Verster: 12/9/2000  
EM Honiball – Verster: 5/10/2000  
EM Honiball – Verster: 10/9/2002

##### *Fakse*

Bosman – Verster: 7/10/1999; 15/2/1999  
TJ Honiball – Verster: 17/1/2000  
Pretorius – Verster: 15/1/2000  
Visser – Verster: 15/12/2000; 28/3/2001



*Pikturale materiaal*

Ongesorteerde foto's en prente

**Dagboeke**

Liebenberg, FS	c1995	<i>The Diary of DC Boonzaier</i> (Ongepubliseerde manuskrip, Suid-Afrikaanse Nasionale Biblioteek, Kaapstad).
----------------	-------	--

**Katalogusse**

Graham, T	1996	<i>The Abe Berry collection</i> , Universiteit van Wes-Kaapland, Bellville.
-----------	------	---

**Referate**

Kapp, PH	2002	<i>Die VOC-tydperk en die ontwikkeling van identiteitsbewussyn aan die Kaap</i> (Ongepubliseerde referaat, Internasionale Konferensie oor die VOC: Stellenbosch, 5 April).
----------	------	---

Kruger, E	2001	<i>Visuele en kulturele landskappe in strokiesprente van TO Honiball</i> , SAVAL-kongres: Potchefstroom, September.
-----------	------	---

Raath, AWG	2002	<i>Law, religion and the covenanted community: the impact of the Zurich reformation on the early Cape settlement, 1652-1708</i> (Ongepubliseerde referaat, Internasionale konferensie oor die VOC: Stellenbosch, 4 April).
------------	------	---

**BROSJURES, KALENDERS, PLAKKATE EN PAMFLETTE**

***Brosjures***

Anon	1986	<i>Total in South Africa</i> : Johannesburg.
Anon	2002	<i>Guide to the National Library of South Africa</i> , The National Library of South Africa: Pretoria.
Fransen, H	1999	<i>The art of cartoons and caricatures</i> , Ou Stadshuis: Kaapstad, Nov 1999-April 2000.

Lategan, FV	1986	<i>TO Honiball: Huldigingsuitstalling, 1905-1985, Sand du Plessis Kunslokaal: Bloemfontein, 5 Februarie.</i>
-------------	------	--

#### ***Kalenders***

Larson, G	2001	<i>The Far Side Gallery 2001 off the wall calendar, The Ink Group: Londen.</i>
-----------	------	--

#### ***Plakkate***

Honiball, TO	1965	<i>Verstandige fietsryers jaag nie op straat, Keartland Press: Johannesburg.</i>
--------------	------	--

#### ***Pamflette***

Honiball, E	1977	OVS Kuns Vereniging: Bloemfontein
Honiball, E	1982	Instansie onbekend: Rawsonville
Honiball, E	1983	Total Galery: Johannesburg.

### **ELEKTRONIESE BRONNE**

#### ***Internet***

<http://152.111.1.42/cgi/nph-bwgcis/BURGER/burger/alg/storie>  
 WINDOWS\TEMP\CLINTONS (2) JPG  
 WWW.LEARN.SUN.ac.za

#### ***Televisie***

M-Net TV-program, *The anti-gravity room*: 2/9/1999  
 SAUK TV video, *Uit en Tuis*: 19/1/1989  
 SAUK TV-program, *Top Billing*: 22/11/1999

#### ***Laserskywe (CD ROM)***

Muller, L	2002	<i>Pictorial humour by TO Honiball, applied folklore and technology, Verbatim Corporation, no 43073: Stellenbosch.</i>
-----------	------	--

### **KLANKBRONNE**

#### ***Langspeelplate***

Honiball, TO & D Niehaus	1977	<i>Adoons-hulle, MFP Produksies: Johannesburg.</i>
--------------------------	------	--



- |                               |      |  |
|-------------------------------|------|--|
| Honiball, TO & D Niehaus      | 1978 | <i>Jakkals en Wolf</i> , MFP Produksies: Johannesburg.   |
| Honiball, TO & D Niehaus      | 1978 | <i>Oom Kaspas</i> , MFP Produksies: Johannesburg.  |
| <b><i>Laserskywe (CD)</i></b> |      |  |
| Goosen, A                     | 1993 | Magaliesberg, o Magaliesberg (in <i>Riviersonderend</i> , Gallo Record Company, no CDGMP40402S: Johannesburg).                           |
| Leo, K, D Niehaus & M Roets   | 2002 | Bobbejaan klim die berg (in <i>Three of the best: the good, the bad &amp; the ugly</i> , BMG Africa, no CDVAT (CAP) 6128: Johannesburg). |

#### **MONDELINGE BRONNE**

- |                    |            |  |
|--------------------|------------|--|
| Boonzaier, G mnr   | 2002       | Plek van onderhoud: Onrusrivier,<br>Beroep: skilder<br>Geboortedatum: 31/7/1909<br><i>seun van DC Boonzaier</i>                    |
| Bosman, WR mnr     | 1999       | Plek van onderhoud: Nelspruit<br>Beroep: kunstenaar<br>Geboortedatum: 7/12/1936  |
| Booyens, B prof    | 1999       | Plek van onderhoud: Stellenbosch<br>Beroep: afgetrede hoogleraar,<br>Afrikaanse Kultuur- en Volkskunde<br>Geboortedatum: 28/1/1916 |
| Bredekamp, HC prof | 2002       | Plek van onderhoud: Kaapstad<br>Beroep: hoof-uitvoerende beampte, Iziko Museums<br>Geboortedatum: 22/2/1945                        |
| Els, IM mev        | 2002       | Plek van onderhoud: Steytlerville<br>Beroep: tuisteskepper<br>Geboortedatum: 1/10/1945<br><i>dogter van TO Honiball</i>            |
| Erasmus, J mnr     | 1999, 2002 | Plek van onderhoude: George<br>Beroep: sakeman, direkteur van TOH-Prom<br>Geboortedatum: 29/9/1949                                 |

Fransen, H	2000	Plekke van onderhoude: Claremont, Kaapstad Beroep: voormalige Kurator, Michaelis Museum, Kaapstad Geboortedatum: 14/6/1931
Grobbelaar, PW prof	1999	Plek van onderhoud: Wellington Beroep: afgetrede hoogleraar in Afrikaanse Kultuurgeskiedenis, Stellenbosch Geboortedatum: 25/12/1930
Honiball, EM (Essie) mev	1999-2002	Plekke van onderhoude: Montagu en Kleinmond Beroep: afgetrede dosent, skrywer Geboortedatum: 12/4/1924 <i>weduwe van TO Honiball</i>
Honiball TJ, mnr	2000	Plek van onderhoud: Pretoria Beroep: afgetrede skout-admiraal Geboortedatum: 25/12/1939 <i>seun van TO Honiball</i>
Honiball J, mnr	2001, 2002	Plek van onderhoude: Bloubergstrand Beroep: klerk, Dept van Naturellesake Geboortedatum: 31/10/1917 <i>broer van TO Honiball</i>
Joubert, T mej	2002	Plek van onderhoud: Panorama Beroep: grafiese ontwerper, illustreerder Geboortedatum: 19/4/1973
Kannemeyer, JC dr	2002	Plek van onderhoud: Paarl Beroep: afgetrede dosent, Departement Afrikaans en Nederlands, Stellenbosch Geboortedatum: 31/3/1939
Kruger, E mev	2002	Plek van onderhoud: Stellenbosch Beroep: dosent, Fakulteit Opvoedkunde (Dept Didaktiek), Stellenbosch Geboortedatum: 18/10/1951
Liebenberg, OJ mnr	2002	Plek van onderhoud: Bloemfontein Beroep: kurator, NALN Geboortedatum: 16/8/1950
Louw, G mev	2000	Plek van onderhoud: Kaapstad Beroep: afgetrede onderwyseres, radio-omroeper, regisseuse Geboortedatum: 13/4/1913



*Truida Pohl*

Marais, C (Charl) mnr	1999	Plek van onderhoud: Bloemfontein Beroep: spotprent- en strokiestekenaar Geboortedatum: 11/10/1934
Mouton, FJ (Fred) mnr	2000	Plek van onderhoud: Kaapstad Beroep: pikturale humoris Geboortedatum: 27/8/1947
Pretorius, JC dr	1999, 2002, 2003	Plekke van onderhoude: Pretoria, Stellenbosch Beroep: afgetrede dosent, Dept Afrikaanse en Nederlandse Kultuurgeskiedenis, Pretoria Geboortedatum: 23/8/1925
Stapelberg, JL mnr	2001	Plek van onderhoud: Durbanville Beroep: grafiese kunstenaar Geboortedatum: 30/8/1948
Van der Colff AP, ds	2002	Plek van onderhoud: Kaapstad Beroep: afgetrede predikant, argivaris, Nasionale Pers Geboortedatum: 30/8/1939
Visser, LRC mnr	2000	Plek van onderhoud: Constantia Beroep: assistent-redakteur, <i>Die Burger</i> Geboortedatum: 29/10/1938
Van Zyl, DP dr	2002	Plek van onderhoud: Stellenbosch Beroep: dosent, Dept Afrikaans en Nederlands, Stellenbosch Geboortedatum: 19/9/1949
Walton, A mev	2001, 2002	Plekke van onderhoude: Stellenbosch, Kalkbaai Beroep: grafiese kunstenaar, kinderboek-illustreerder, strokiestekenaar Geboortedatum: 19/10/1941
Welz, SA mnr	2002	Plek van onderhoud: Claremont Beroep: direkteur van Sotheby's International Geboortedatum: 13/4/1943

## BYLAAG A

### LYS VAN STROKIESBUNDELS DEUR HONIBALL

#### Oom Kasper

Uitgawes deur Nasionale Boekhandel

*Eerste versameling* 1940

*Tweede versameling* 1941

*Derde versameling* 1942

*Vierde versameling* 1944

*Vyfde versameling* 1945

*Sesde versameling* 1945

*Sewende versameling* 1947

*Agste versameling* 1948

*Negende versameling* 1949

*Tiende versameling* 1949

Uitgawes deur Tafelberg-Uitgewers

*Oom Kasper in die knyp* 1979

*Oom Kasper maak 'n plan* 1979

*Oom Kasper op hol* 1979

Uitgawe deur TO Honiball-Promosies

*Oom Kasper* 1986

#### Jakkals en Wolf

Uitgawes deur Nasionale Pers

*Eerste versameling* 1943

*Tweede versameling* 1944

*Derde versameling* 1945

*Vierde versameling* 1946

*Vyfde versameling* 1947

*Sesde versameling* 1948

*Sewende versameling* 1951

*Agste versameling* 1951

*Negende versameling* 1952

*Tiende versameling* 1961

*Elfde versameling* 1961

*Twaalfde versameling* 1961

Uitgawes deur Tafelberg-Uitgewers

*Jakkals en Wolf in die pekel* 1978

*Jakkals en Wolf sien spoke* 1978

*Jakkals en Wolf van Uilkraal* 1978

Uitgawe deur TO Honiball-Promosies

*Jakkals en Wolf* 1986

#### Adoons-hulle

Uitgawes deur Nasionale Boekhandel

*Eerste versameling* 1949

*Tweede versameling* 1950



*Derde versameling* 1952  
*Vierde versameling* 1961  
*Vyfde versameling* 1961  
*Sesde versameling* 1961  
Uitgawes deur Tafelberg-Uitgewers  
*Adoons-hulle boer vorentoe* 1977  
*Adoons-hulle dons op* 1977  
*Adoons, Keesje, Kaas en kie* 1977  
Uitgawe deur TO Honiball-Promosies  
*Adoons-hulle* 1986

## BYLAAG B

### CURRICULUM VITAE

- Gebore op 7 Desember 1905 te Cradock
- Skooljare op Stellenbosch, teken vir skoolblad
- Studeer argitektuur by Universiteit van Kaapstad in 1926
- Gaan na Chicago in 1927, studeer handelskuns, word blootgestel aan Amerikaanse strokieskuns in nuusblaaie
- Keer terug na Kaapstad in 1930, werk by advertensie-maatskappy tot 1933, later vryskut - tekenaar
- Kry in 1936 vaste aanstelling by Nasionale Pers, volg DC Boonzaier in 1941 op as politieke spotprenttekenaar
- Trou in 1934 met Iona Boesen, 4 kinders gebore uit hul huwelik
- Skep *Oom Kaspaas* in 1939, *Jakkals en Wolf* in 1942, *Adoons-hulle* in 1948
- Iona sterf in 1971, Honiball trou met Essie de Villiers - Dreyer in 1973
- Tree amptelik af in 1974, hou eerste eenmansuitstalling in 1974 te Pretoria
- Skenk versamelings Honiballiana aan Universiteit van Stellenbosch en NALN (Bloemfontein) in 1977
- Teken nog tot 1978 politieke spotprente
- Skenk versameling prente aan Nasionale Pers in 1985
- TO Honiball-Promosies word in 1986 gestig
- Vereer deur FAK in 1984 en deur SA Akademie vir Kuns en Wetenskap in 1989
- Sterf op 22 Februarie 1990 te Montagu